Grupos teatrais
Anos 70

Sílvia Fernandes

EDITORA DA UNICAMP

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
HERMANO TAVARES

Coordenador-Geral da Universidade
FERNANDO GALEMBECK

Pró-Reitor de Desenvolvimento Universitário
LUÍS CARLOS GUEDES PINTO

Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Comunitários
ROBERTO TEIXEIRA MENDES

Pró-Reitor de Graduação
ANGELO LUIZ CORTELAZZO

Pró-Reitor de Pesquisa
IVAN EMÍLIO CHAMBOULEYRON

Pró-Reitor de Pós-Graduação
JOSÉ CLÁUDIO GEROMEL

EDITORA DA
UNICAMP

Diretor Executivo
LUIZ FERNANDO MILANEZ

Coordenador-Geral
CARLOS ROBERTO LAMARI

Conselho Editorial
ELZA COTRIM SOARES – LUIZ FERNANDO MILANEZ
MILTON JOSÉ DE ALMEIDA – RICARDO ANTUNES
SUELI IRENE RODRIGUES COSTA

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

T236g

Fernandes, Sílvia.
Grupos teatrais — Anos 70 / Sílvia Fernandes. -- Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

1. Teatro brasileiro. 2. Criação (literária, artística etc.). 3. Representação teatral. I. Título.

CDD - 792.0981
- 701
- 792.028

ISBN 85-268-0505-3

Índices para Catálogo Sistemático

1. Teatro brasileiro	792.0981
2. Criação (Literária, artística etc.)	701
3. Representação teatral	792.028

Copyright © by Editora da Unicamp, 2000
Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Coordenador-geral
Carlos Roberto Lamari

Secretária executiva
Elisabeth Regina Marchetti

Assessor de produção editorial
Vlademir José de Camargo

Supervisora de revisão
Katia de Almeida Rossini

Preparação de originais
Vilma Aparecida Albino

Revisão
Katia de Almeida Rossini

Supervisora de editoração eletrônica
Silvia Helena P. C. Gonçalves

Editoração eletrônica
Eva Maria Maschio Morais

Designer de capa
Adailton Clayton Santos

Acompanhamento gráfico
Ednilson Tristão

Foto de capa
Aquela coisa toda. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista. Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita. Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo

Assessor de informática
Carlos Leonardo Lamari

2000
Editora da Unicamp
Caixa Postal 6074
Cidade Universitária – Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 788-1015 – Tel./Fax: (19) 788-1100
www.editora.unicamp.br

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

CÓPIA NÃO AUTORIZADA É CRIME
ABDR
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITOS REPROGRÁFICOS
RESPEITE O DIREITO AUTORAL
EDITORA AFILIADA

Sumário

Prefácio 7

Apresentação — Exercícios da livre criação 9

Introdução 13

Capítulo 1 — Panorama dos grupos teatrais na década de 70 21

Capítulo 2 — Asdrúbal Trouxe o Trombone, um percurso 35
1. *A subversão dos clássicos* 35
2. *O comportamento no teatro* 51
3. *A criação coletiva* 71
4. *O estranhamento do teatro* 90

Capítulo 3 — A experiência do Ornitorrinco 115

Capítulo 4 — Ventoforte, Pod Minoga, Mambembe 173
1. *Mistério em nove luas* 173
2. *Colagem paulista* 187
3. *Circo-teatro* 201

Capítulo 5 — Recortes de uma tendência 219

Fichas técnicas 243
Asdrúbal Trouxe o Trombone 243
Teatro do Ornitorrinco 244
Pod Minoga 245
Ventoforte 246
Mambembe 248

Bibliografia 251
Críticas e artigos em jornais e revistas 253
Entrevistas, depoimentos 265
Roteiros 266
Gravações sonoras de espetáculos 267
Documentação fotográfica e textual 267

Prefácio

São modestos, na extensão e na profundidade, os feitos da historiografia do teatro brasileiro no século XIX, e mais modestos se tornam quando ombreados à história da literatura. No entanto, mesmo estas primeiras tentativas, mesclando crônica e testemunho, permitem distinguir a manifestação teatral da literatura dramática. Históricos de companhias, biografias de atores e empresários, relatos impressionistas de encenações ocupam um lugar incerto ao redor do texto, fonte primária de inquestionável credibilidade. Intuindo a importância do modo de produção do desempenho, os primeiros autores que se debruçaram sobre o teatro brasileiro só podiam dispor da memória, para reconstituir o teatro que lhes era contemporâneo, e da escrita, para falar do que não haviam presenciado.

Mesmo durante o espetacular avanço da década de 40, quando a crítica e a história da arte adquiriram o estatuto das "humanidades" e passaram a integrar o ensino universitário, a fonte escrita permaneceu um valor documental privilegiado. É, assim, relativamente tardio — data de 1975 — o empreendimento de produzir documentos sonoros e visuais com o objetivo de subsidiar o estudo sobre a arte cênica. Sob a égide do poder público municipal, o Centro de Informação e Documentação sobre a Arte Brasileira Contemporânea sistematizou a produção de registros audiovisuais dos espetáculos apresentados no circuito cultural paulistano. Foi quando se tornou visível e audível a memória do acontecimento teatral até então perseguida pela escrita. Por meio de gravações sonoras, registros fotográficos e acompanhando também a repercussão crítica dos espetáculos constituiu-se, senão uma metodologia, pelo menos um método para a captura da feição polissêmica da obra teatral.

A autora deste livro, Sílvia Fernandes, contribuiu para a idealização e execução desse sistema de documentação do teatro contemporâneo. Há, em seu trabalho, como afirma, o "acento documental". As fontes a que se refere, contudo, não são pretéritas. Foram concebidas sob medida para sincronizar-se com o objeto de estudo, o espetáculo que nasce experimentalmente no solo teatral, sem a mediação de um texto pré-concebido por um único autor.

Não por acaso a pesquisadora escolheu, entre as múltiplas vertentes estéticas da década de 70, a dos grupos de criação coletiva. São estes que, ao prescindir da peça de teatro, radicalizam a evidência do desempenho. Construindo os espetáculos no espaço e no tempo, assimilando as diferenças da subjetividade de cada participante, conferindo a qualquer espaço o atributo do espaço cênico, estes grupos relevam intencionalmente o corpo, o espaço e a sonoridade. Constituem assim uma formalização privilegiada para pôr à prova um sistema documental que se propõe a avançar além da fonte escrita. Quando todos são "autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores do espetáculo", o fenômeno que se apresenta à observação do historiador é um concerto de signos verbais, visuais e sonoros que não pode reverter-se, para efeito de análise, ao mero trajeto entre texto e espetáculo.

Estabelece-se neste trabalho uma consonância entre os procedimentos dos grupos de criação coletiva e um método investigativo baseado na permanente atualização dos suportes documentais.

Sabemos bem — *hélas* — que a vertigem desta era tecnológica transfigura a cada dia os meios onde se inscreve a informação. Seriam outros, hoje, os recursos adequados para o registro da manifestação cênica. É preciso apressar o passo. No entanto a atitude investigativa de rever as fontes, de observar o percurso que, entre o projeto e a obra, é mediado por um modo de produção histórico, deixa aberto um lugar para a atualização. Do mesmo modo, os grupos de criação coletiva reservaram uma clareira para que, sob a forma de improviso, o espetáculo assimilasse o momento presente.

Mariângela Alves de Lima

Apresentação
Exercícios da livre criação

Os grupos analisados por Sílvia Fernandes caracterizam-se antes de mais nada pelo predomínio da presença jovem. Ora, desafio e impetuosidade são características da juventude. E aí estão o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, o Ventoforte, o Ornitorrinco e o Mambembe, todos eles comprometidos com esses atributos. Aliás, qualidades por demais conhecidas em nosso teatro, uma vez que os conjuntos teatrais pioneiros, que acrescentaram alguma coisa às organizações de seus valorosos companheiros profissionais, apoiaram-se na decantada audácia da mocidade e suas conseqüências. Assim foi com o Teatro do Estudante do Brasil há 60 anos, quando, quebrando a rotina do "agradável ao público", invadiu o teatro brasileiro com um *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Assim foi com O Tablado, em 1951, procurando um repertório inacessível aos elencos que dependiam de uma boa bilheteria para conseguirem sobreviver. Agiram da mesma forma os grupos surgidos em São Paulo, em Porto Alegre, em Belo Horizonte e no Recife, apresentando-nos Gil Vicente, Molière, Martins Penna, Lorca, Lenormand ou Anouilh.

Reverenciando os clássicos, os modernos ou contemporâneos, todos esses grupos cercavam o teatro como se fosse uma jóia preciosa, rara e frágil, a qual teriam como dever de honra salvaguardar de maiores perigos. As "famílias" aqui apresentadas, pelo contrário, passado tanto tempo, encontraram o terreno fortemente estabelecido, inclusive para poder contestá-lo, criticá-lo, gozá-lo ou então vesti-lo com roupas novas.

Não seriam essas novas "companhias de atores" filhos tardios (ou atualíssimos) daqueles excepcionais anos 70, iniciados prazerosamente no final dos 60? Não teriam sido eles tocados pelos mesmos princípios que provocaram as frases inscritas nos muros da cidade de Paris e na Sorbonne? Não estariam próximos de alguns dos *slogans* imprevisíveis: "Défense d'interdire", "La culture est l'inversion de la vie", "Liberez l'expression", "Créativité, spontanéité, vie" e da não menos curiosa e expressiva: "Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi"? É o que sem dúvida nos ocorre, examinando suas particularíssimas trajetórias. Espontaneidade, alegria, irreverência, foram os alicerces do carioca Asdrúbal e do paulista Pod Minoga. Deixavam bem claro em cada uma das apresentações: "Somos o que somos." Filhos diletos da fortuna, não os amedrontava assaltar os palcos com uma maneira muito própria e sincera de ser e atuar. Palco e platéia, por uma identificação feliz de gerações, compartilhavam do mesmo riso, da mesma música, dos mesmos acontecimentos. Trabalhavam, como muitos deles chegaram a declarar, com uma tremenda falta de habilidade. Por meio da brincadeira (no mais profundo sentido que a palavra possa ter), foram fazendo surgir, com o passar do tempo, uma revigorada linguagem cômica, que nada mais era do que o despertar dos dons naturais, a observação aguda das situações insólitas do cotidiano e — por que não? — uma leve esperança juvenil nos tempos futuros.

Alguns dos criadores atuantes do Pod Minoga, por incrível que possa parecer, conheceram-se com pouca idade, cresceram juntos, passaram juntos a adolescência, ouvindo as mesmas músicas, assistindo aos mesmos filmes, freqüentando os mesmos espetáculos,

curtindo as mesmas festas. Familiares, amigos, reuniões escolares foram arrastadas para os palcos, cuidando-se, diga-se de passagem, em aumentar-lhes o ridículo e o patético, não desprezando mesmo uma pequena crueldade. Dos grupos analisados, é o mais irreverente na abordagem dos tipos e acontecimentos (o Asdrúbal não escondia um ar de carinho melancólico nas caricaturas, e o Ornitorrinco vai mais longe, fincando-se no deboche para alcançar a crítica).

O Pod Minoga é de 1966, mas seu companheiro Ventoforte é oito anos mais moço. Apesar disso, o curioso é que ambos tiveram começos semelhantes, voltados que estavam para uma preocupação com a infância e a adolescência. Sob a égide das artes plásticas, começaram por reunir papéis coloridos, retalhos de pano, argila, jornais, procurando despertar a inventividade dos aprendizes. Livres, descompromissados, sem dia exato para apresentações, monitores e discípulos irão aos poucos cuidando do visual, traços exteriores das futuras representações. Naum Alves de Souza foi o responsável pela marca vigorosamente artes plásticas que o futuro conjunto assumiu, da mesma forma como o artista Ilo Krugli, ao lado de suas cores, trouxe para o Ventoforte, aos poucos, as teorias de C. G. Jung.

O grupo de Ilo não é paulista. Apareceu no Meier, no Rio de Janeiro, em um centro de criatividade para jovens e crianças. No bairro, além do trabalho, acompanhava as tradicionais festas de São João, São Cosme e São Damião, cercadas com muita música regional e comidas típicas. Nasce, portanto, com o colorido das manifestações de rua, dos cantos e danças. Mais tarde, ainda no Rio de Janeiro e agora em São Paulo, ao lado do popular, trabalhará cuidadosamente com o simbólico. Com objetos, os mais corriqueiros fazem aparecer diante do espectador o encanto das transmutações: uma folha de jornal se transforma em personagem, um lenço numa bela flor, um pano em rio caudaloso... Os atores parecem improvisar e brincar. Isso continua sendo o "grande recado". Na verdade, os galpões, a área verde, o pleno entendimento e a perseverança contribuem para a continuidade de uma equipe que faz do intenso exercício de enxergar mais além a plataforma de sua trajetória.

Já o Ornitorrinco — o nome vem de uma espécie animal em extinção, mas nunca definitivamente extinta — despreocupou-se de início com as artes plásticas. A escrita sempre o fascinou. O grupo surgiu de três grandes vontades: uma professora com vocação de atriz, Maria Alice Vergueiro, e dois jovens atores com admirável inclinação para a encenação, Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset. Discussões, trocas de idéias, até mesmo por telefone, substituíam o ensaio propriamente dito. Cortava-se o que se achava supérfluo(!), acrescentava-se, estudava-se a fundo o autor, sua época, seus contemporâneos, tudo quanto a ele estivesse relacionado, sempre em função de atingir o âmago da obra do dramaturgo. Apresentações para um pequeno público, em salas de apartamento, serviam como teste. Depois de se acercarem de Strindberg, enfrentaram Brecht e, muito mais tarde, chegaram ao maior sucesso do grupo: *Ubu, folias physicas, pathaphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry. Já haviam então trocado os pequenos espaços por palcos de maiores dimensões. À teoria desenvolvida nesses anos todos, à criação lenta e objetiva acrescentou-se a idéia de um espetáculo mágico, valendo-se dos velhos truques pirotécnicos, utilização da caixa cênica em toda sua totalidade, acrobacias e efeitos-surpresa das antigas mágicas.

Semelhante ao Ornitorrinco apenas no tocante à preocupação com o texto, o Mambembe iniciou-se em 1976. Seu mentor, Carlos Alberto Soffredini, em princípios dos anos 70 já se dedicava a pesquisar o circo-teatro. Graças ao patrocínio do Serviço Social do Comércio (Sesc), as idéias de Soffredini puderam ser experimentadas de maneira prática, uma vez que a entidade interessava-se por um programa de difusão teatral junto àqueles que pouco sabiam das artes cênicas. O que impressionava Soffredini, ao freqüentar os espetáculos circenses, era a imobilidade — no tempo — dos textos apresentados. Peças de cem anos atrás eram constantemente repetidas com sucesso invulgar. Sua primeira preocupação, portanto, foi examinar de perto esses dramas, ou então procurar novas narrações que contivessem a essência do que provocava tal segredo. Seu programa de trabalho foi captar e fazer passar ao público uma linguagem teatral direta, ligada às mais antigas tradições cênicas brasileiras. Ao partirem para o primeiro espetáculo, *A vida do grande dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, tudo se tornou mais claro. Fizeram uso de muita coisa daquele universo até então desprezado. Guardaram como característica para sempre do mundo do circo a maquiagem carregada, o visual da cena auxiliado pelo colorido exemplar dos telões pintados, vestuário obedecendo a determinados códigos: preto para o vilão, vermelho para a mulher fatal, branco para o mocinho, cor-de-rosa para a ingênua. Tudo isso auxiliaria o espectador neófito na plena compreensão do que estivesse vendo. Gestos amplos, expressões marcadas, exteriorização longe de qualquer psicologismo atendiam plenamente a proposta do encenador, tornando mais do que perceptíveis as situações e as atitudes. Músicas, técnicas do mamulengo enriqueceram a pesquisa.

"Brincando", pesquisando, extrapolando a rigidez das definições previamente estabelecidas, cada um desses grupos, a seu feitio, praticou o exercício da livre criação, conhecendo plenamente o terreno onde pisava. Alguns deles, infelizmente, já não mais existem, mas deixaram vestígios de suas propostas em seus intérpretes, cenógrafos e diretores. Outros, ainda na ativa, prosseguem abrindo portas, também a seu modo. Mas sempre — e isso é a qualidade primordial de todos eles — sabendo muito bem a quem falar e como falar. Nunca suas vozes soaram a esmo. Seus ouvintes ou partícipes seguiam ou seguem na mesma direção. Esse perfeito entendimento mútuo produziu e continua produzindo, por intermédio dos que permaneceram, um rico e efetivo momento teatral.

Maria Thereza Vargas

Este livro, com poucas modificações, é a dissertação de mestrado que apresentei à Escola de Comunicações e Artes da USP há mais de dez anos. Quando investigo sua origem, em meados da década de 80, percebo a forte ligação afetiva e profissional que me une aos grupos de criação coletiva da década de 70. E ao IDART, onde trabalhei por 13 anos na Equipe Técnica de Artes Cênicas. Os trabalhos que analiso aqui são uma parcela significativa do teatro de minha geração e, como parece inevitável nas escolhas, refletem uma série de opções estéticas e vitais que são minhas. E a forma de tratar o tema denuncia o forte acento documental que sempre foi a marca do IDART. Constituir a memória do teatro por meio do registro sonoro e fotográfico dos espetáculos, da entrevista com os criadores e da coleta de programas das peças foi o projeto da equipe de artes cênicas desde a sua criação, em 1975, e produziu um acervo de registros que utilizo aqui como fonte primária de pesquisa.

Nos primeiros cinco anos de atuação na equipe, estive encarregada da elaboração de anuários de artes cênicas. No acompanhamento cotidiano do movimento teatral paulista do final da década de 70, constatei que os espetáculos mais significativos da temporada ligavam-se às cada vez mais freqüentes produções cooperativadas de grupos teatrais. Após a dissolução das companhias estáveis da década de 60 — o Teatro de Arena em 1971 e o Oficina em 1973 —, a atividade teatral paulista passara a desenvolver-se preferencialmente como produção isolada, não chegando a constituir fator que modificasse a linguagem e a prática do teatro. A preocupação com a experimentação estava pouco presente nos espetáculos, construídos segundo um processo semelhante, que previa a realização eficiente por diretor, atores e técnicos de um texto dramático, escolhido, na maioria das vezes, de acordo com os interesses de um produtor, sem a pretensão de enveredar pelos caminhos mais árduos da pesquisa.[1]

Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama. Presentes com maior assiduidade a partir de meados da década de 70, dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro. Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção.

A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam Independentes. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. A intenção, nesse caso, era amplamente corroborada pela prática, pois os Independentes afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, além de desenvolverem intensa militância com a população mais afastada do centro urbano. Grupos como o Núcleo, o União e Olho Vivo e o Truques, Traquejos e Teatro eram apenas alguns entre os inúmeros que produziam dentro dessa linha de atuação, abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas. A sobrevivência era garantida por outras profissões que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, que era antes de tudo um projeto de vida e de participação política na sociedade.[2]

Na segunda corrente, alinhavam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão. Geralmente preocupados com pesquisas de linguagem e trabalhando temáticas próximas ao cotidiano, estavam longe de expressar uma vinculação política. Na maior parte deles, a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecia, senão como proposta, ao menos como resultado evidente do processo criativo.

Com base nessa constatação e na originalidade de alguns espetáculos, acabei optando por estudar esses grupos, especialmente aqueles em que a produção cooperativada vinha acompanhada de uma tendência à coletivização do trabalho teatral. Constatei que, em algumas equipes, a cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando à diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante.

No entanto, a intenção de criar coletivamente foi mais bem sucedida apenas em alguns casos. Determinados grupos conseguiram, por meio da produção de uma série de trabalhos, desenvolver pesquisas de teatro consistentes, inventando maneiras novas de combinar as velhas matrizes da arte cênica. A permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parecia o fator determinante do sucesso, pois a manutenção do grupo como pólo criador acabava favorecendo a experimentação. Embora essa última não fosse, na maior parte das vezes, o ponto de partida para a realização dos trabalhos e não figurasse como opção programática, o desenvolvimento de idéias e procedimentos das montagens anteriores, às vezes no decorrer de vários anos, acabava favorecendo a constituição de uma linguagem própria.

Neste livro, procuro mostrar que por intermédio do acompanhamento do trabalho de algumas equipes é possível discriminar processos de criação e modos particulares de fazer teatro que, nos casos mais bem-sucedidos, resultam na invenção de uma linguagem bastante original.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone é o objeto central de análise porque considero a equipe um caso exemplar. No Asdrúbal, o processo criativo, baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores, prescinde do amparo de técnicas tradicionais e consegue desenhar um movimento ascendente de formalização de linguagem. Por isso descrevo a trajetória do grupo passo a passo e procuro, na medida do possível, revelar os procedimentos do teatro conforme são descobertos. Esse percurso é o segundo capítulo do livro, em que analiso uma criação na qual o ator é o elemento central do processo, cabendo à direção efetuar notações a partir das idéias e estímulos improvisados no coletivo, de que surgem, conjuntamente, texto, cenário, figurinos e interpretação. A base das improvisações está assentada na experiência vital desse ator, que aprende a teatralizar seu cotidiano a partir de estímulos que visam especialmente à ocupação eficiente do espaço e à ampliação de gesto e voz. A naturalidade é procurada por meio de exercícios de soltura e relaxamento que permitem ao ator sentir-se à vontade no palco e mostrar-se como é na vida cotidiana. O despojamento da interpretação reaparece na limpeza do espaço cênico e nos cenários e figurinos simples e transformáveis

na medida de sua relação com o desempenho. Quanto ao texto, é configurado por pequenas cenas justapostas, resultado evidente da colaboração dos vários criadores.

Para contrastar com a criação do Asdrúbal, escolho o Teatro do Ornitorrinco, que segue um caminho inverso. Seu teatro é uma experiência que se baseia em pressupostos teóricos e estéticos emprestados especialmente das vanguardas históricas do princípio do século, aos quais se alia uma série de pesquisas brechtianas, filtradas pelas idiossincrasias dos criadores. O terceiro capítulo do livro estrutura-se com base nos procedimentos de criação adotados pelo próprio grupo, especialmente a roteirização e a essencialização dos textos dramáticos e os conceitos de teatro em progresso e do ator como *performer*.

Na tentativa de apresentar uma amostragem diversificada do teatro feito pelos grupos, dedico o primeiro capítulo a uma apresentação panorâmica da tendência. No quarto, desenvolvo, com mais detalhes, o trabalho do Ventoforte, do Pod Minoga e do Mambembe. Para analisar as equipes, não faço reconstituições de história e espetáculo, como acontece nos casos anteriores, mas simplesmente indico alguns procedimentos singulares, destinados a esclarecer aspectos de criação e linguagem não referidos nos outros estudos.

O recorte explica a omissão deliberada de vários espetáculos do grupo Mambembe, em que observo uma oscilação entre a pesquisa de uma linguagem própria, que tem como fonte o circo-teatro, e um caminho eclético de produções sem linha de conexão aparente.

Quanto ao Pod Minoga e ao Ventoforte, ambos fazem um teatro centrado nos recursos plásticos de encenação, ainda que com motivações e resultados completamente diversos. No Ventoforte, a pesquisa teatral é uma busca de religação com as raízes primitivas do homem. As imagens da cena, mais poéticas que dramáticas ou narrativas, são a forma encontrada pelo grupo de sugerir visualmente o arquétipo. No Pod Minoga, ao contrário, os meios visuais de expressão são usados para parodiar estilos, em exercício recorrente de clichês do cinema, do teatro de revista e do circo.

A conclusão do livro é um estudo comparativo do processo de criação dos grupos e aponta certos procedimentos comuns que, entretanto, não chegam a constituir marcas que justifiquem a definição de um movimento com características e programa definidos. Trata-se mais de uma tendência de criação.

Para concluir esse apontamento de intenções, não posso deixar de lembrar os mais de dez anos que separam a redação da pesquisa desta edição. A distância explica as tentações que sofri de revisar os originais, para incluir comentários ou referências teóricas que não faziam parte da primeira versão. No entanto, acabei optando pelo simples enxugamento de algumas passagens, pois percebi que qualquer alteração mais drástica exigiria nova pesquisa, que não apenas atualizasse o trabalho dos artistas, mas também a leitura do que ele representou.

De qualquer forma, acredito que boa parte do que fazem hoje é herança da criação coletiva. Os dois melhores exemplos são Hamilton Vaz Pereira e Cacá Rosset. Com o fim do Asdrúbal em 1983, depois da tumultuada montagem da *Farra da Terra*, Hamilton continuou solitariamente a pesquisa de uma dramaturgia cênica que surgiu no grupo, em que personagens, movimentos, imagens e músicas são propostos de modo concomitante,

num mecanismo de amealhar referências totalmente despreocupado com linearidade narrativa ou tensionamento dramático. Para levar adiante sua pesquisa, Hamilton passou a dar conta sozinho de todas as atividades de criação. A partir de 1987, foi dramaturgo, encenador, cenógrafo e ator de *Estúdio Nagazaki*, *Ataliba, a gata Safira*, *O máximo*, *Nardja Zulpério*, *Ela odeia mel*, *Notícias silenciosas*, *Uiva e vocifera*, além de adaptar Homero em *A ira de Aquiles* e *Odisséia* e atuar, dirigir e escrever um dos episódios de *5 x comédia*.

Cacá Rosset, a partir da montagem de *Ubu*, em 1984, assume solitariamente a direção do Ornitorrinco, sempre procurando utilizar os recursos da pesquisa que o grupo desenvolvera até então, ainda em companhia de Luiz Roberto Galízia. As montagens de *Teledeum* (1987), *O doente imaginário* (1988), *Sonho de uma noite de verão* (1990) e, especialmente, *O avarento* parecem ter desviado o Ornitorrinco do trabalho de pesquisa mais radical, que ainda persiste no Núcleo 2, com espetáculos dirigidos por Maria Alice Vergueiro.

Em relação aos atores, Regina Casé talvez tenha sido a única a levar para a televisão o modo de criar e atuar do Asdrúbal, idealizando programas informais, com base em entrevistas que misturam personagens anônimos a figuras consagradas e procuram olhar o país (*Brasil legal*, *Programa legal*) para, a partir daí, incorporar tribos mais diversificadas, com certos componentes de uma visão intercultural do mundo. O sucesso do formato deve-se especialmente à própria Regina, que continua intérprete de si mesma e consegue como ninguém transformar personalidade em recurso criativo. Luiz Fernando Guimarães aproxima-se de Regina Casé, mas atua em programas em que se aproveitam os recursos mais óbvios do Asdrúbal, com uma ênfase excessiva no humor do cotidiano, batizado de "besteirol", que é mera diluição da crítica corrosiva do Asdrúbal. Patrícia Travassos transformou-se em roteirista, além de atriz de novelas, e Evandro Mesquita, depois de criar a Blitz, sua banda de *rock*, passou a atuar em telenovelas da Globo. Perfeito Fortuna escolheu o caminho mais radical. Depois da experiência democrática do Circo Voador, que abria espaço a artistas das mais diferentes tendências, embrenhou-se na selva amazônica para viver e aprender com os índios.

Rosi Campos, do Mambembe, continuou a carreira de grande atriz que sempre foi, participando de espetáculos inovadores como *Você vai ver o que você vai ver*, com direção de Gabriel Villela, e mais recentemente ligando-se à televisão em casos especiais (*Hilda Furacão*) e telenovelas; Luís Alberto de Abreu tornou-se um dos maiores dramaturgos brasileiros, trabalhando em parceria com encenadores como Antunes Filho (*Xica da Silva*) e Antonio Araújo (*O livro de Jó*), além de escrever textos de qualidade inquestionável, como *Bella ciao*, *Cala a boca já morreu*, *Guerra Santa* e a tetralogia *A comédia popular brasileira*. Carlos Alberto Soffredini levou adiante suas pesquisas de teatro popular em *Minha nossa* e na direção de espetáculos como *Felisberto do café*, de Gastão Tojeiro.

Naum Alves de Souza, do Pod Minoga, além de continuar seu trabalho de cenógrafo, figurinista e artista plástico, é hoje um dramaturgo consagrado, criando peças de enorme sucesso de público, como *A aurora da minha vida* e *Suburbano coração*, além de escrever roteiros de cinema, como *Romance de empregada*, filmado por Bruno Barreto. Carlos Moreno manteve sua atuação como cenógrafo e figurinista em *Pootanah Moksha*, dirigido por Lee Breuer, *Complexo de Doris Day* e *Futilidades públicas*, com direção de Elias Andreato, além de participar de espetáculos dirigidos por Bia Lessa (*Futebol*), Márcia Abujamra (*Senhora Lênin* e *Pesadelo do ator*), e interpretar textos como *Fica comigo esta noite*, de autoria de Flávio

de Souza, seu companheiro de Pod Minoga, atualmente dramaturgo e roteirista de vários especiais de televisão, com destaque para a premiada série *Rá-tim-bum*, produzida pela Rede Cultura de São Paulo.

Ilo Krugli talvez seja o artista mais coerente, pois continua seu trabalho de teatro e educação com o Ventoforte, num amplo espaço verde na zona sul da capital.

Analisando a produção atual desses artistas e dos muitos outros que não foi possível mencionar, é visível a influência da criação coletiva. Ela parece ter funcionado para todos como ensaio privilegiado do trabalho em equipe, essencial para o teatro, uma arte que é sobretudo coletiva.

Para finalizar a introdução, quero agradecer a todos os grupos de teatro que me auxiliaram na pesquisa. Agradeço também, especialmente, ao professor Jacó Guinsburg, pela orientação do trabalho, a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, por me ensinarem a criação coletiva, a Luiz Fernando Ramos e Mauro Meiches, pela interlocução, a Ana Maria Rebouças, Berenice Raulino, Cássia Navas, Linneu Dias, Maria Isabel Garcia, Maria Lúcia Pereira e Tânia Marcondes, pela parceria na Equipe Técnica de Artes Cênicas. A Fernanda, Júlia, André e Emílio agradeço pelo afeto.

Notas

[1] Ver a esse respeito o ensaio de Mariângela Alves de Lima, "Quem faz o teatro", in *Anos 70 — Teatro*. São Paulo: Europa, 1979, pp. 43-74.

[2] Silvana Garcia analisa essa tendência no livro *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Capítulo 1
Panorama dos grupos teatrais na década de 70

No dia 10 de julho de 1974, estréia em São Paulo, na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, *O que você vai ser quando crescer?*. Nos créditos da produção, a marca que se transformaria em tendência no decorrer da década de 70: "criação coletiva do Royal Bexiga's Company", um grupo cooperativado de teatro. Formado em princípios de 1972 a partir da reunião de alguns colegas de turma da Escola de Arte Dramática — Jandira Martini, Vicente Tuttoilmondo, Eliana Rocha e Ney Latorraca, aos quais se juntaram Ileana Kwasinski e Francarlos Reis, dois atores profissionais —, o grupo já apresentava características que definiriam uma prática teatral freqüente na década de 70. Em primeiro lugar, a criação em equipe, que dividia entre seus membros a coordenação e execução dos diversos setores administrativos e artísticos. Jandira e Eliana administravam a companhia, Vicente e Tácito cuidavam do cenário, Eliana dos figurinos, Ileana dos adereços e Ney da divulgação. Todos eram atores.[1]

Outra característica definidora da tendência aparecia no esquema de produção. O grupo não era financiado por ninguém, subsistindo através de uma firma que funcionava em sistema cooperativado, com a sociedade dividida em seis cotas idênticas, repartidas entre os sócios, de cuja assinatura conjunta dependia o funcionamento burocrático e comercial da equipe.

A solução econômica encontrada pelos artistas que, não dispondo de capital para bancar uma produção, resolviam assumir coletivamente a responsabilidade de se empresariar, significava a abertura de um espaço de trabalho independente das sujeições impostas pelo produtor e acabava desempenhando o papel de modelo possível para outros criadores. É o que destaca a atriz Eliana Rocha, em depoimento do período: "A geração mais nova está vendo este nosso trabalho com muito bons olhos, porque para eles também é uma saída. É um pessoal que tem pouca chance de trabalho no meio teatral. [...] Então eu acho que a gente está mostrando para eles que a gente pode ser independente. Todo mundo devia se unir e produzir."[2]

A verba para a produção vinha de uma caixinha comum, resultado da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, do auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos, como o famoso "chá de cenário", cujo convite sugeria: "Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa." Os lucros, quando havia, eram distribuídos de modo equânime, substituindo os salários inexistentes.

A opção pela criação do texto de *O que você vai ser quando crescer?*, primeiro trabalho coletivo do grupo, surgiu da dificuldade em encontrar peças que tivessem papel para todos os integrantes, além dos sempre renovados problemas com a censura, que se encarregava de impedir qualquer manifestação pouco conforme a seus critérios rígidos e, muitas vezes, incompreensíveis. Além de recolher em suas malhas grande parte da produção dramática do período, fora responsável pela eclosão da tendência mais forte da

década, o "teatro de resistência", que procurava criticar a repressão desencadeada pela ditadura militar substituindo as referências explícitas à situação do país por metáforas atemporais, como acontecia em *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1976, dirigido por Fernando Peixoto, que fazia referência ao assassinato do jornalista Wladimir Herzog pelos órgãos de repressão. Por força das circunstâncias, a ação era ambientada numa indefinida aldeia medieval, onde um poeta amanhecia misteriosamente enforcado. A mesma situação sem saída podia ser indicada por situações de *huis-clos* existencial e profissional, como na peça *Um grito parado no ar*, do mesmo Guarnieri, que estreou em 1973, ou em *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro, apresentada no ano seguinte.

Aproximando-se da década de 80, com a relativa distenção política do governo do general Ernesto Geisel, esse caminho dramático tendeu a optar por uma explicitação mais direta da situação social do país. Em 1978 estréia *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal, trazendo pela primeira vez ao palco o problema dos exilados políticos. No ano seguinte, é a vez de *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, abordar o conflito entre os demagogos e as forças de resistência popular, em encenação de Nélson Xavier para o Teatro dos Quatro.

Quanto ao Royal Bexiga's, pretendia driblar a censura concebendo o texto sob a forma de roteiro, a ser posteriormente preenchido com as soluções cênicas surgidas das improvisações, que lhe acrescentariam as referências mais contundentes. Ao tematizar a opção dos criadores pelo trabalho coletivo e pela profissão de ator, *O que você vai ser quando crescer?* acabava tocando em alguns dos problemas mais sérios do trabalhador de teatro brasileiro. Pelo canal despretensioso do humor, desenvolvia em três planos a vida, a estética e a profissão daquele coletivo de teatro. O branco e preto, feito das lembranças dos atores, com marcação dramática e sem palavras, indicava todos os ritos de passagem, desde o batismo e a primeira comunhão até os bailes de formatura e o casamento. O plano das sombras mostrava as influências e referências estéticas do elenco, que incluíam as chanchadas da Atlântida, os musicais norte-americanos, as novelas de rádio, a música popular e o teatro de revista. Cabia ao último plano examinar a realidade do ator-personagem.

Seccionado em quadros independentes como os esquetes de uma revista musical, o espetáculo aproximava-se mais da estrutura de um *show* que de uma peça com unidade dramática. A impressão era reforçada pela composição da trilha sonora, espécie de diagramação musical realizada por Paulo Herculano, baseada em antigas músicas recuperadas pelos atores-autores.

O desprezo pela unidade dramática reaparecia no espetáculo de outro grupo que estreava na época. *Simbad, o marujo*, trabalho do Pão & Circo, iniciava temporada em São Paulo em 22 de novembro de 1975. Nascido nos porões do Teatro Oficina como um grupo experimental que exercitava textos de seus integrantes, o Pão & Circo apresentara sua primeira montagem em 1971, *Cypriano e Chan-Ta-Lan*, laboratório sobre 50 contos de fadas. Em 1972, encenara, ainda no porão do Oficina, *O casamento do pequeno-burguês*, de Bertolt Brecht, do qual participavam Analu Prestes e Luiz Antônio Martinez Correa, os fundadores da equipe. Com a interdição pela censura de *Gracias Señor*, espetáculo do Oficina dirigido por Zé Celso Martinez Correa, *O casamento...* deslocara-se do porão para a sala de espetáculos, o que acabara favorecendo a profissionalização

da equipe, que legalizara sua existência jurídica por meio de uma firma com vários sócios, a Pão & Circo Sociedade Cultural Ltda.

A ligação do Pão & Circo com o Teatro Oficina começava pela afinidade evidente entre os irmãos diretores e prosseguia na mistura de elencos, pois Luiz Antônio e Analu Prestes também participavam de *Gracias Señor* e *As três irmãs*. Além disso, apontava a ascendência direta das companhias das décadas anteriores, Arena e Oficina, sobre os grupos teatrais da década de 70. Apesar de ainda se apoiarem no estatuto jurídico da empresa, as companhias assumiam um ideário artístico semelhante ao dos grupos e, como eles, perseguiam a unidade entre as diferentes encenações. A diferença entre grupo e companhia era que, no caso desta, a associação ainda preservava papéis definidos no processo de criação. O Oficina conservara, pelos menos até *Gracias Señor*, o autor dramático, o diretor, o cenógrafo, o iluminador e os atores. Em grupos como o Pão & Circo, ao contrário, os criadores trabalhavam sem funções predeterminadas. Embora coubesse a Luiz Antônio a direção geral dos espetáculos, as propostas surgiam da equipe, sendo discutidas, trabalhadas, modificadas e atuadas coletivamente. O objetivo do grupo, como organização cooperativada, era permitir que todos os membros ganhassem exatamente a mesma porcentagem, independente das funções desempenhadas. O fim a ser atingido através da produção socializada era a liberdade de criação. É o que afirma Luiz Antônio Martinez Correa, em depoimento de 1975: "O Pão & Circo faz esse trabalho de devolver o teatro às suas origens. Achamos que a única forma de quebrar a mística da grande produção é voltar às raízes do teatro, ou seja, um teatro pobre. [...] E onde acontece a fantasia também. Livre expressão. Teatro aberto."[3]

Utilizando os recursos franqueados por essa liberdade de expressão, o grupo faz uma adaptação livre de *O casamento do pequeno-burguês*. Retomando o espírito anárquico e rebelde do jovem Brecht, constrói o espetáculo pela mescla de diversos estilos, emprestados ao teatro de variedades, à ópera, ao melodrama e ao circo. Os empréstimos apareciam em forma de paródias e citações que, à certa altura, transformavam a peça num desfile de *intermezzos* delirantes em que os atores, com maquiagens grotescas, destruíam a festa de casamento com energia e ritmo que supriam as deficiências de preparação corporal e vocal.

Com *Simbad,* o grupo exercitava pela primeira vez a criação coletiva do texto, uma adaptação dos contos árabes de *As mil e uma noites*. Os sete criadores da peça — Luiz Antônio Martinez Correa, Analu Prestes, Ítala Nandi, Buza Ferraz, Cidinha Milan, Aurélio Michiles e Saraka Barreto — trabalhavam na garagem de uma casa na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, transformada em laboratório de pesquisas. Para definir a estrutura do texto, escolheram o teatro de revista, motivados pela extrema mobilidade dos esquetes independentes, o que acabou gerando críticas dirigidas especialmente à fragmentação e à carência de estrutura dramática. A restrição estendia-se a alguns intérpretes, considerados amadores.

> No Brasil, até hoje, a criação coletiva (aqui chamada adaptação) tem sido uma desgraça. Por falta de um escritor (leia-se dramaturgo), o resultado artístico não convence. [...] Não há uma fusão dramaticamente feliz entre as numerosas vicissitudes de Simbad e o momento de reflexão. A trama se dissolve no caos. Salvam-se os atores, que alguns deles são bons, embora fiquem lado a lado a formação profissional e o amadorismo.[4]

Formação profissional era o que não faltava ao elenco de *Victor ou as crianças no poder*, texto de Roger Vitrac estreado em São Paulo em 1975. A fim de angariar fundos para uma viagem à Itália, a convite do 6º Festival de Teatro Experimental de Palermo, os formandos da Escola de Arte Dramática da USP, a EAD, decidiram colocar seu espetáculo de conclusão de curso em cartaz no Teatro Ruth Escobar. Para a locação do teatro e outros trâmites burocráticos tornou-se necessário o registro civil do grupo. O nome de batismo foi Pessoal do Victor, como eram conhecidos pelos colegas da classe teatral.

Na primeira temporada, o Victor definira as coordenadas de seus futuros trabalhos, que incluíam fazer da equipe uma cooperativa de produção, com participação igual de todos os integrantes e independência em relação a interferências estranhas, responsabilizar-se coletivamente por todas as fases do processo teatral, desde a escolha do texto até a produção e divulgação do espetáculo, e pautar-se por uma linha de trabalho eclética, em que importava mais a qualidade do repertório — preferiam textos de vanguarda — do que a pesquisa de uma linguagem própria. Nessas propostas encaixava-se a encenação de *Victor*, texto escolhido para comemorar o aniversário de 50 anos do surrealismo. Dirigida por Celso Nunes, que desempenharia essa função na maioria dos espetáculos da equipe, a montagem aproveitava as liberdades do texto de Vitrac, em que o protagonista desvenda o mundo de artificialismos sociais. Aos nove anos de idade, Victor diagnostica e desmascara as relações familiares de forma cruel e ingênua, investindo de modo imprevisível contra estereótipos, esquemas e fórmulas esclerosados. O texto servia à perfeição para as demolidoras improvisações do elenco, que intercalava ao roteiro soluções cênicas imprevistas.

Os comentários sobre a peça dividiram-se em posições que definiram, em parte, a polarização que marcaria a carreira da equipe. De um lado, aqueles que consideravam *Victor* um espetáculo exemplar, pois se amparava em conjunto de atores bem preparados, de cuja sintonia e recursos expressivos a direção dependia. De outro, os que viam no trabalho a mão de um encenador, maior responsável pela riqueza da montagem, com suas concepções e localizações detalhadas de movimento. É o que se percebe na crítica de Jefferson del Rios:

> Um texto tão dispersivo e rico de sugestões necessita, mais do que normalmente, de um diretor plenamente identificado com o seu espírito. É o caso de Celso Nunes, que o realizou com todo empenho, sem compromissos comerciais ou outras conveniências. É um trabalho seu da primeira à última réplica. Cabe-lhe o mérito de materializar as imagens caóticas de Vitrac e fazer de cada ator um intérprete impecavelmente vestido do personagem. Usando vários métodos de interpretação, conseguiu uma homogeneidade de participação que não deixa jamais cair a tensão interior das cenas e de quem as representa.[5]

Também apoiado no trabalho de um diretor, mas fruto de pesquisa coletiva do grupo Mambembe, estreava em dezembro de 1976 *Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança*, texto de Antonio José da Silva dirigido por Carlos Alberto Soffredini. Subvencionado pelo Sesc, o espetáculo desenvolvia um projeto de investigação e recuperação da estética do circo-teatro.

No mesmo ano de 1976, fazia temporada o segundo trabalho do Royal Bexiga's Company, *Ai de ti, Mata Hari*, que começara carreira no ano anterior. O ponto de partida para a criação da peça, que repetia a autoria coletiva de *O que você vai ser quando crescer?*,

foi a série de denúncias sobre escândalos de corrupção administrativa que freqüentavam os jornais da época com constrangedora assiduidade. A partir da temática atual, o grupo elaborou um roteiro de cenas justapostas, buscando construir uma estrutura de base que pudesse ser preenchida com os recursos da encenação.

O espetáculo tinha o cuidado de criar personagens para todos os atores, pois funcionava também como exercício de interpretação. Se o ator não sabia cantar, por exemplo, escolhia um papel em que precisasse fazê-lo, servindo-se dele como pretexto para o treinamento técnico. Quanto às personagens, criadas coletivamente, ligavam-se às características pessoais do elenco, adaptando-se à personalidade de cada ator. A interpretação definia-se pela paródia de recursos de teatro de revista e de chanchadas da Atlântida, com os atores auxiliados por figurinos, máscaras e dispositivos cênicos executados por eles próprios, com orientação de Naum Alves de Souza. A repartição da energia criativa entre os setores de concepção e produção do espetáculo recebia uma justificativa estética por parte do grupo: "Toda essa luta de produção, toda essa luta de construção de máscaras, toda essa luta de administração, toda essa luta de criação de texto, de modificação do espetáculo e toda essa tentativa de descobrir uma idéia comum é a grande força do teatro, quer dizer, a grande força da energia artesanal que o teatro tem contra todas essas técnicas impostas de cima, que hoje o público aceita de braços abertos."[6]

Enquanto o espetáculo do Royal's Bexiga foi criticado pela inconsistência do texto e falta de acabamento nas soluções cênicas, a opinião da crítica dividiu-se em relação ao segundo trabalho do Pessoal do Victor. *Os iks* estreou em maio de 1976, em um Teatro Oficina completamente remodelado por reformas que visavam à adequação do espaço à proposta do espetáculo.

A montagem partia de um roteiro de Peter Brook, Colin Higgins e Denis Cannan, baseado no livro *O povo da montanha*, de Colin Turnbull, antropólogo inglês que descreve as modificações de comportamento da tribo africana dos Iks. Obrigados a transpor seu esquema de sobrevivência da caça para a agricultura, pois suas terras são transformadas em Parque Nacional, os Iks desenvolvem comportamentos agressivos, que paulatinamente levam à destruição da cultura autóctone.

O Pessoal do Victor não se contentou com a encenação do texto, decidindo refazer o método de trabalho que subsidiara a montagem do diretor inglês. Durante oito meses, desenvolveu investigações sobre o índio brasileiro, consultando antropólogos, psicólogos e indigenistas para tentar uma aproximação com seus costumes. Apesar disso, o trabalho de pesquisa não conseguiu incorporar-se organicamente ao espetáculo. Enquanto a encenação de Peter Brook mobilizava um elenco formado por atores de origens culturais diversas, o que retirava do espetáculo qualquer referência a uma nacionalidade específica, a montagem do Pessoal do Victor apenas demonstrava a situação do índio, sem conseguir libertar-se da pesquisa teórica que a sustentava. É o que observa Jairo Arco e Flexa em sua crítica do espetáculo: "[...] a crônica dos Iks raramente ultrapassa os limites de um frio esquematismo. Logo às primeiras cenas, o espectador é informado da dolorosa situação. E daí até o final nada mais recebe, além de uma cansativa sucessão de cenas que mais parecem a demonstração de um teorema."[7]

O ano de 1977 é marcado por um significativo número de montagens criadas por grupos de teatro. Algumas delas representam a continuidade de um trabalho coletivo,

como *A farsa de Inês Pereira*, em que o grupo Mambembe mais uma vez se apóia na linguagem do circo-teatro. *Pequenas histórias de Lorca* é o espetáculo que apresenta a São Paulo o grupo Ventoforte, com o qual Ilo Krugli desenvolvia atividades de teatro e artes plásticas no Rio de Janeiro desde 1974. O Royal Bexiga's volta à cena com *Um ponto de luz*, desta vez optando pela encenação poética do texto de Fauzi Arap, numa mudança radical de estilo. *Folias bíblicas* marca a estréia profissional do Pod Minoga, equipe surgida em curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, que desenvolvia trabalho semi-amador desde 1975. Considerado um grupo pouco favorável à entrada de novos elementos, o Pod Minoga denuncia a tendência ao fechamento presente em outras equipes de criação, que parece uma forma intuitiva de preservação do patrimônio teatral conquistado a duras penas. A manutenção de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parece funcionar como tentativa de conservação da experiência coletiva, uma espécie de banco de dados da pesquisa de linguagem.

No princípio do mesmo ano de 1977, surgia um novo grupo de teatro. Batizado com nome estranho, o Teatro do Ornitorrinco apresenta, no porão do Oficina, o espetáculo *Os mais fortes*, adaptação de três peças de Strindberg. O trabalho prenuncia uma longa carreira para a equipe, continuada no final do mesmo ano, com a estréia do *show*-recital *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, com textos e canções dos dois autores.

Estreando no porão de um teatro, o Ornitorrinco endossava a opção mais freqüente de seus companheiros de cooperativa. A estréia em espaços alternativos é bastante comum no início da carreira dos grupos e vem acompanhada de uma seqüência de estratégias de luta pela colocação dos trabalhos, como a divulgação boca a boca, a cobrança de ingressos abaixo do preço de mercado e as apresentações em horários inabituais, que caracterizam a opção das equipes por um esquema semi-amador de trabalho, em que o teatro não é desenvolvido como atividade profissional prioritária dos integrantes, quase todos sobrevivendo de ocupações sociais mais estáveis.

Deve-se ressaltar, entretanto, que o espaço alternativo nem sempre é opção. É resultado da relutância dos organismos oficiais em ceder um teatro para grupos sem a relativa solidez das companhias profissionais e também da impossibilidade das equipes arcarem com o ônus do aluguel de uma casa de espetáculos. Por outro lado, a ocupação dos espaços alternativos acaba atraindo um público interessado em formas divergentes de arte, o que leva a um relacionamento palco–platéia mais íntimo e informal.

Como o Ornitorrinco, também o Pessoal do Victor apresentara dois espetáculos em 1977. Através da pesquisa que desenvolvera sobre os índios brasileiros para a montagem dos *Iks*, o grupo se aproximara mais dos problemas que o país atravessava, como a crise econômica e política, a repressão a movimentos sindicais, operários e estudantis, a referida censura a textos e espetáculos de teatro, além do crescente cerceamento imposto à imprensa. Movidos pelo desejo de buscar analogias com essa situação, os integrantes da equipe resolvem fazer uma adaptação de *O processo*, de Kafka. Trabalham cinco meses na transposição teatral do romance, recorrendo a traduções já existentes e sempre contando com Celso Nunes para a direção. Na tentativa de aproximar Joseph K do cotidiano do espectador brasileiro, transformam-no em gerente de banco, morador de um bairro popular paulistano. A crítica discorda da situação particular da obra, além de fazer outras restrições à montagem: "As referências locais, que situam a ação dentro de determinadas conjunturas

políticas e sociais, restringem a universalidade da obra. Por outro lado, concebido o espetáculo numa forma circense, quase que num contexto totalmente absurdo, o absurdo de Joseph K perde a sua força crítica."[8]

Outros comentários referem-se à inadequação entre as características do elenco e as necessidades do texto elaborado, que exige atores tarimbados, com maior domínio dos recursos do palco. É o que observa Sábato Magaldi: "Pelas características do elenco, reunido em cooperativa, e não sob a responsabilidade de um empresário, dificilmente todos os intérpretes poderiam observar um ritmo satisfatório. Como se trata de um texto exigente, que reclama não só uma aguda compreensão, mas também um sutil domínio do palco, o desempenho não apresenta a homogeneidade desejável."[9]

Depois de *O processo*, o Pessoal do Victor decide iniciar um trabalho centrado no núcleo inicial da equipe, planejando um espetáculo construído a partir do ator, quase um exercício de interpretação. Escolhe para isso uma peça de Fernando Arrabal, *Cerimônia para um negro assassinado*. Os atores vêem na fábula de Arrabal uma analogia à sua história de luta pela sobrevivência e reconhecimento profissional. As personagens centrais do texto, Vicente e Jerônimo, representam grandes papéis da dramaturgia universal para si mesmos, enquanto esperam a consagração pública. Fizeram parte do elenco apenas quatro atores do grupo — Márcio Tadeu, Adilson Barros, Eliane Giardini e Ismael Ivo —, enquanto Marcília Rosário, Waterloo Gregório e Reinaldo Santiago revezavam-se na produção e divulgação da peça. Paulo Betti, um dos integrantes da equipe, assume a direção do espetáculo, muito bem recebida pela crítica.

> A melhor qualidade dessa encenação do Pessoal do Victor é a aceitação e a valorização do jogo teatral sobre todos os possíveis conteúdos do texto. O que mais interessa ao grupo é o desenvolvimento elaborado do trabalho dos atores. Neste caso a invenção é controlada, harmonizada, para revelar-se como um trabalho que não se envergonha de mostrar certos truques básicos do teatro: ritmo, estilo próprio para cada cena, consciência precisa da limitação dos movimentos no espaço.[10]

Com o espetáculo de Arrabal, o Pessoal do Victor enfrentou cobranças de um posicionamento político mais claro. Patrulhas ideológicas foi o nome com que ficaram conhecidos, no período, os cerceamentos impostos à liberdade de criação vindos de grupos comprometidos ideologicamente com determinados agrupamentos de esquerda, que questionavam, no caso do Victor, a validade da encenação de um texto poético na conjuntura política ditatorial que o país atravessava.

A resposta da equipe à cobrança de um posicionamento político define a postura dos grupos organizados como cooperativas de produção.

> A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, o nosso trabalho é um trabalho político na medida que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. No Rio, nos perguntaram como tivemos coragem de montar uma peça poética naquele momento. [...] Tá bom, a *Gota d'água* é uma peça eminentemente política, só que o que acontece na peça acontece dentro do elenco: aquilo que a peça condena tá implantado no elenco, porque um ator ganha 2 mil cruzeiros, outro ganha não sei quanto e o produtor ganha tudo. Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação.[11]

A crítica atingia não apenas *Gota d'água*, texto de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, produzido pelo Casa Grande em 1975, como toda a tendência da década de 70 de desenvolvimento de uma dramaturgia preocupada em discutir problemas do povo brasileiro. Apesar de elegerem como protagonista central o homem oprimido e explorado, as peças eram financiadas por produtores que, pagando salários flagrantemente desiguais aos trabalhadores do espetáculo, tornavam a forma de produção um espelho das desigualdades criticadas no drama.

A contradição não diminui a qualidade de textos como *Gota d'água*, ou *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, estreada em 1979. Na primeira, os autores transferiam para um subúrbio carioca a trama da *Medéia* de Eurípides. Procurando reforçar no espetáculo o ambiente corrupto e de flagrante desigualdade do país, o diretor Gianni Ratto imprimia força cênica às massas populares apoiadas pela protagonista, interpretada pela atriz Bibi Ferreira. Em *Rasga coração*, Vianinha tematizava a relação entre um velho militante do partido comunista e seu filho, abrindo espaço para a discussão da luta política da esquerda. Mas a produção dos espetáculos acabava inviabilizando renovações mais radicais, pois tendia a encaixar as peças em um molde nivelador. É o que observa Mariângela Alves de Lima, em trecho de ensaio em que analisa o movimento teatral dos grupos.

> Os esforços mais bem intencionados para transmitir uma "mensagem" através dessas obras estão suficientemente louvados pela crítica, enquanto as obras mais declaradamente omissas estão suficientemente relegadas ao seu merecido esquecimento. O fato é que a produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível no teatro. Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá.[12]

O ano de 1978 marcou a estréia em São Paulo do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone. Produzindo no Rio de Janeiro desde 1974, a equipe apresenta no Teatro Ruth Escobar o espetáculo *Trate-me leão*. Os "asdrubals" mostravam um trabalho sobre o cotidiano da geração que completava 20 anos na década de 70, invadindo a cena com temática, personagens e modo de representar que definiam novas colocações diante de questões como política, sexo, drogas, prazer e teatro. O espetáculo tomava como centro de investigação a própria equipe e reunia uma série de fatores que definiam a produção dos grupos teatrais da década de 70.

Como o Asdrúbal, o Teatro Orgânico Aldebarã continuava sua carreira teatral em 1978. Após o primeiro espetáculo, *A cidade dos artesãos*, apresentava *Do outro lado do espelho*, um trabalho endereçado tanto ao público adulto quanto ao infantil. Interessado em pesquisas de linguagem, o Aldebarã encenava uma obra de Lewis Carrol, também ela um exercício no campo formal. Na apresentação da peça, o elenco definia as propostas complexas que haviam norteado o trabalho de análise, tradução, adaptação e preparação do espetáculo, pondo em discussão questões de saber, lógica e linguagem, considerados dados culturais passíveis de relativização. A tentativa de ruptura teórica tinha contraponto criativo, pois o grupo assumia a coordenação e direção do espetáculo, a adaptação coletiva e a concepção e confecção conjunta dos figurinos, das máscaras e dos adereços. Mariângela Alves de Lima considera o resultado um "jogo de encaixes perfeitos",

em que “as personagens são elaboradas com clareza e, inclusive, com uma certa rigidez. Não têm a pretensão de superar a imaginação criadora do espectador. Devem funcionar como um estímulo para novas e inesgotáveis associações [...]”.[13]

Também com a adaptação teatral de um romance estreava em São Paulo a Grande Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração, composta de alguns remanescentes da Pão & Circo. No espetáculo, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Buza Ferraz, Analu Prestes e Saraka Barreto trabalhavam a atualidade do texto de Lima Barreto, renovando sua crítica feroz à burocracia, ao nacionalismo positivista do funcionário público, à corrupção e ao conchavo político. Estreado em 1978, o espetáculo abusava de recursos farsescos, com a interpretação dos atores feita de gestos caricaturais e vozes empostadas, complementados por máscaras, enchimentos corporais, figurinos e telões de cores berrantes, aos quais se incorporava o nacionalismo verde e amarelo do protagonista. A multiplicação de quadros independentes impunha um ritmo vertiginoso à cena e se aliava à música, tocada ao vivo pelos atores, para conferir uma vitalidade anárquica à representação. *Quem foi que inventou o Brasil*, de Lamartine Babo, era o fecho musical da peça e funcionava como comentário crítico à temática proposta por Barreto, recebendo o contraponto positivo do empenho do elenco, como constata o excerto crítico:

> Como o trabalho é basicamente de crítica, a companhia Jaz-o-Coração tem para transmitir duas ou três verdades amargas. Entretanto, a forma de teatro que faz é, ao mesmo tempo, uma forma sedutora de apresentar essas verdades. O tom desesperado da obra original é substituído aqui por uma mobilização de um grupo teatral que representa, pela autenticidade, os valores positivos da cultura que critica. Da mesma forma que o entreguismo cultural é um fato, os atores desenvolvem através do espetáculo uma série de recursos de representação que constituem uma espécie de patrimônio cultural individualizado e especificamente brasileiro.[14]

No mesmo período em que *Policarpo Quaresma* ocupava o Teatro Igreja, o Pod Minoga apresentava no Teatro Eugênio Kusnet seu segundo trabalho profissional, *Salada paulista*, uma criação coletiva que satirizava o cotidiano da cidade de São Paulo.

Pouco depois, o Pessoal do Victor estreava novo espetáculo no teatro FAAP. *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, era novamente dirigido por Celso Nunes e parcialmente produzido pelo Centro de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, ao qual o grupo se ligara desde o início de 1978. A montagem da peça foi um retorno às funções artísticas bem definidas, pois Celso Nunes responsabilizava-se pela concepção da montagem e Márcio Tadeu, pela primeira vez na história do Pessoal do Victor, idealizava solitariamente o projeto de cenário, em lugar de concebê-lo a partir das idéias de cada integrante da equipe.

O grupo pretendia traçar um paralelo entre a reflexão de Calderón sobre a sucessão de poder e a conjuntura política do país, na mudança do governo Ernesto Geisel para o de João Baptista Figueiredo, o último general da longa ditadura militar de mais de 20 anos, encerrada com a posse do civil José Sarney em 1985. Apesar da referência política, o espetáculo do Pessoal do Victor não foi bem recebido pelo público e o próprio grupo fez uma severa auto-análise, considerando o resultado mais próximo do “teatrão” que da produção de um grupo cooperativado. A crítica aparentemente concordou com a avaliação, como se percebe pelo comentário de Jefferson Del Rios:

O diretor Celso Nunes arriscou e ganhou só parcialmente. O seu espetáculo é bonito e bem realizado como um todo, mas novamente é visível o pouco cuidado dispensado ao trabalho do ator. [...] O problema do espetáculo reside na pouca força do elenco para sustentá-lo integralmente. A grandeza da linguagem do autor, a solenidade dos diálogos e situações não aceitam interpretações lineares por parte de intérpretes esforçados mas não acostumados a tarefas tão difíceis. O direito de tentar é legítimo, como é, ao mesmo tempo, inegável que há uma idade e um grau de amadurecimento para determinados empreendimentos artísticos. Raramente um ator ou atriz salta incólume de um período relativamente pequeno de trabalho para papéis que representam pontos supremos da dramaturgia universal.[15]

Divergindo do Pessoal do Victor na opção pelo repertório clássico, que nem sempre se adequava às condições de criação do elenco, outros grupos criavam sua própria dramaturgia ou a escolhiam em lugar mais próximo. Na segunda tendência, alinhava-se *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, apresentado pelo Ventoforte em 1979. À primeira estavam ligados *Quem tem medo de Itália Fausta*?, do Aldebarã, e *Tietê, Tietê*, espetáculo de estréia do grupo Os Farsantes.

Estruturado por meio de uma sucessão de quadros compostos por Miguel Magno e Ricardo de Almeida, *Quem tem medo de Itália Fausta?* mudava o rumo do Aldebarã, pois revisitava algumas etapas do teatro brasileiro. Vários recursos de maquilagem, figurinos, cenários e efeitos musicais eram utilizados para indicar a comédia de costumes, o *vaudeville*, o melodrama e o teatro de revista, que marcaram a história da cena no país. Os dois atores, ótimos comediantes, aproveitavam características pessoais para filtrar com inteligência e ironia o repertório familiar ao estudioso de teatro, elegendo Itália Fausta como símbolo de um período centrado na arte do ator.

Quanto aos Farsantes, escolhiam texto escrito por um de seus integrantes, Alcides Nogueira, a partir de estudo e pesquisa coletivos. *Tietê, Tietê*, dirigido por Márcio Aurélio, acompanhava a caravana formada pela burguesia paulista da década de 20 e alguns intelectuais da Semana de 22, entre eles Oswald e Mário de Andrade, por uma excursão rumo às raízes do Brasil, mergulhadas nas águas do Amazonas. No entanto, os desafortunados tripulantes da missão acabavam atolando nas poluídas águas do Tietê. A primeira irreverência dava o tom geral do texto e do espetáculo, um questionamento do papel que as figuras retratadas desempenharam na revolução constitucionalista de 32 e uma especulação das ressonâncias no golpe de 64. O novo grupo estreava o trabalho com um manifesto, em que definia algumas posturas de criação.

Somos o que nunca fomos: um grupo, um coletivo de trabalho, um espaço novo em nossas vidas. Estamos em busca da compreensão de tudo, enganados que fomos, esquecidos que fomos, repudiados que fomos. Quando nascemos já era 64, já era 69, já era o vazio de 70 que sobreveio ao cheio de 68. Nascemos da farsa de nosso tempo.
Tupi or not Tupi. Só a antropofagia nos une. Pela corruptela, pelo dístico, contra a sisudez, contra o realismo, alegria é a prova dos nove: só a farsa nos une. [...] Somos pelo princípio de fazer, pedreiros que sabem que só da conjugação de esforços nascerá a construção.[16]

O espetáculo do grupo, apesar de sofrer restrições, foi recebido entusiasticamente por aqueles que consideraram a vitalidade e o humor alternativas para a estagnação teatral, como foi o caso de Jefferson Del Rios, que ressaltou "a tripulação de farsantes", trazendo a bordo o teatro novo contra "os velhos comerciantes da cena", o "teatro culturalesco,

pesado e burguês, que faz dinheiro e agrada aos distintos senhores e senhoras com seus ares e falares", que não percebe nem tematiza as inevitáveis mudanças do país.[17]

Também em 1979, estréia em São Paulo *O despertar da primavera*, com a equipe que emprestaria o nome do espetáculo. No princípio, a intenção dos jovens cariocas do Pessoal do Despertar não era criar um grupo, mas simplesmente juntar os amigos para trabalhar coletivamente sobre o texto de Frank Wedekind. Falando de problemas da adolescência, a peça encontrava ressonância nos atores, que buscavam em sua experiência pessoal referências para a informação das personagens, num processo de adaptação coletiva do texto e criação do espetáculo que se estendeu por nove meses. Os jovens inexperientes compensavam a falta de técnica com a exuberância do desempenho, resolvendo o número extenso de personagens por meio do revezamento dos papéis, com a encenação apoiada em pequenos jogos de luz num palco quase vazio, transformado em floresta, escola ou cemitério com o acréscimo de alguns poucos elementos cênicos.

Na mesma temporada de 1979, foram apresentados dois novos espetáculos do grupo Mambembe. No princípio do ano, estreava *Noite dos assassinos*, do dramaturgo cubano José Triana, e em outubro um texto de Carlos Alberto Soffredini, *Vem buscar-me que ainda sou teu.*

O mesmo Soffredini escrevera o texto de *Na carrera do Divino*, nova montagem do Pessoal do Victor estreada em 6 de setembro de 1979 no Teatro Eugênio Kusnet. Foi o primeiro trabalho em que o grupo investigou suas origens. Nascidos e criados no interior de São Paulo, os integrantes da equipe, até esse momento, reservavam suas lembranças para as conversas de camarim, quando cantavam modas de viola, contavam "causos" e, vez por outra, praticavam o cururu, desafio similar ao repente nordestino. No novo espetáculo, traziam para o palco o homem do interior que conheciam tão bem e cuja cultura preservavam pouco.

No início do processo criativo, pesquisaram em si mesmos, usando recordações de infância e depoimentos de parentes como matéria ficcional. Depois de algum tempo, optaram por uma pesquisa mais fundamentada, usando como fio condutor o livro de Antonio Candido, *Os parceiros do rio Bonito*.

> Ele colocava no livro tudo o que a gente queria dizer, só que de maneira científica, documental. O caminho do Antônio Cândido — pretensão e água benta — era o mesmo que a gente tinha feito para chegar à peça. A gente chegou na peça através da música. Achávamos que o cururu daria uma estrutura, porque a vida do caipira era muito ligada ao cururu, que é uma representação do caipira e dos diversos estágios que ele vai atravessando. [...] A gente fez uma comparação e achou que a trajetória do cururu é a mesma trajetória da vida caipira.[18]

No cururu e no comportamento e dialeto caipiras, estava o núcleo da pesquisa trabalhada em nove meses de ensaios. Para escrever a peça, O Pessoal do Victor convidou Carlos Alberto Soffredini. O dramaturgo analisou o roteiro elaborado pelos atores e inteirou-se da relação de cada um com o universo caipira. A partir daí, investigou novos caminhos de aproximação com esse mundo desconhecido, aprendendo a linguagem do interior paulista com Amadeu Amaral em *Dialeto caipira e tradições populares*. Por sugestão do grupo, descobriu em *Os parceiros do rio Bonito* a narração visionária de Nhô Roque Lameu, que lhe forneceu a estrutura do texto e a compreensão da cultura.

Quando o espetáculo finalmente estreou, o transbordamento afetivo dos atores envolvia a tal ponto a linguagem e o mundo caipiras que transformava o resgate cultural em documentário de vida. O crítico Jefferson Del Rios observa a sintonia entre a peça e o mundo em agonia do camponês do interior.

> O texto e a encenação, após oferecer a visão panorâmica desse peculiaríssimo homem do campo, temperando o quadro com fatos engraçados e uma boa dose de cantorias e repiques de viola, centraliza o assunto nos aspectos mais graves: a agonia de um universo riquíssimo a partir da exploração capitalista do campo que abala e, por fim, destrói a economia de subsistência do caipira. [...]
> O espetáculo é belo e digno, da primeira fala caipira à última nota musical. [...] A direção de Paulo Betti quase se poderia chamar de caipira pela capacidade de se expressar eloqüentemente com poucos detalhes.[19]

O Pessoal do Victor era um dos grupos operacionais da Cooperativa Paulista de Teatro, entidade constituída no dia 11 de maio desse mesmo ano de 1979. A organização era uma resposta das equipes às difíceis condições de trabalho. Desde a regulamentação da profissão de artista, muitos grupos haviam constatado a impossibilidade de atender às novas exigências legais, pois o Sindicato dos Artistas e o Ministério do Trabalho passaram a não aceitar o contrato cooperativado. Pela lei, os grupos eram impedidos de assumir sua condição. Tinham de falsificar um contrato de trabalho, com um testa-de-ferro no papel de empresário, encarregado de legalizar os registros em carteira.

Diante da situação insustentável, os grupos se reuniram para encontrar uma forma jurídica de continuar a trabalhar em cooperativa. Dirigiram-se ao INCRA, órgão responsável pela legislação cooperativista, e souberam da possibilidade de uma cooperativa de teatro. Onze equipes participaram da fundação, uma média de 80 filiados que conseguia garantia legal para uma realidade de produção visível desde o princípio da década.

A produção cooperativada não termina com o fim da década de 70. Muitos grupos continuam carreira na década seguinte, como o Teatro do Ornitorrinco, o Mambembe e o Ventoforte. O Asdrúbal Trouxe o Trombone encerra suas atividades em 1983, com a encenação da *Farra da Terra*. O Pessoal do Victor termina com a década de 70, e o Pod Minoga inaugura a nova década com *Às margens plácidas*, seu último espetáculo.

Apesar de ultrapassarem a barreira temporal da década, não se pode deixar de constatar que a origem dos grupos e sua maior efervescência situam-se no período compreendido entre 1974 e 1983. O avanço da década de 80 marca um refluxo na tendência de agrupamentos de criação e uma orientação para o individualismo na concepção dos trabalhos. Paulatinamente começam a surgir espetáculos de encenadores, que concebem solitariamente um projeto estético e centralizam sua execução. Gerald Thomas é um exemplo característico.

Diante dessa mudança de rumos, os grupos cooperativados de teatro permanecem como tendência predominante da década de 70, de amplitude e significação difíceis de avaliar no quadro do movimento teatral do período, principalmente por suas formas relativamente marginais e alternativas de criação. A contribuição de suas pesquisas para nosso teatro, na verdade, ainda está em andamento.

Notas

[1] No princípio, o grupo chamava-se Teatro-Poesia e havia apresentado, em 1972, o espetáculo *Fernando Pessoa*, com direção de Silney Siqueira.

[2] Eliana Rocha em artigo de Mário Prata, "O que você vai ser quando crescer? The Royal Bexiga's Company", *Última Hora*. São Paulo, 13 jul., 1974, p. 15.

[3] Luiz Antonio Martinez Correa in Lena Frias, "Pão e circo — Alegria e agressão", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 out., 1975.

[4] Sábato Magaldi, "Talento e beleza plástica, perdidos num beco sem saída", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 dez., 1975.

[5] Jefferson Del Rios, "Victor, o teatro sincero", *Folha de S. Paulo*, 1975.

[6] Jandira Martini, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 17 mar., 1976, p. 5.

[7] Jairo Arco e Flexa, "Teorema cansativo", *Veja*. São Paulo, 17 mar., 1976.

[8] Clóvis Garcia, "Uma adaptação não muito feliz de Kafka", *O Estado de S. Paulo*, 15 mar., 1977, p. 12.

[9] Sábato Magaldi, "Kafka, domesticamente caricaturado", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 fev., 1977, p. 28.

[10] Mariângela Alves de Lima, "Um espetáculo que oferece muitas opções dramáticas", *O Estado de S. Paulo*, 16 abr., 1977, p. 8.

[11] Paulo Betti em entrevista à autora, São Paulo, 15 de jul., 1979.

[12] Mariângela Alves de Lima, "Quem faz o teatro", in *Anos 70 — Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 58.

[13] Idem, "Estímulo a novas associações", *O Estado de S. Paulo*, 1º jul., 1978, p. 10.

[14] Idem, "Verdades amargas de forma sedutora", op. cit., 31 ago., 1978, p. 17.

[15] Jefferson Del Rios, "Calderón de la Barca sonhando com o Victor", *Folha de S. Paulo*, 15 nov., 1978, p. 37. Quanto à opinião do Pessoal do Victor, pode-se citar Paulo Betti, em entrevista à *Revista Teatro*, em 15 de julho de 1979: "O texto foi mais forte do que a gente. [...] Foi dirigido em termos de teatrão, quando a força da gente não estava nisso. Não se salvou cenário, não se salvou atuação, não se salvou a direção do Celso."

[16] Os Farsantes, "Manifesto dos Farsantes", *Arte em Revista*, out., 1981, nº 6, p. 101.

[17] Jefferson Del Rios, "Quando os medalhões navegam o rio Tietê", *Folha de S. Paulo*, 17 out., 1979, p. 29.

[18] Paulo Betti, entrevista à autora, 15 jul., 1979.

[19] Jefferson Del Rios, "Lucidez de um drama popular sem folclore", *Folha de S. Paulo*, 13 set., 1979, p. 35.

Capítulo 2
Asdrúbal Trouxe o Trombone, um percurso

1. *A subversão dos clássicos*

A história do Asdrúbal Trouxe o Trombone começa com a tentativa de duas pessoas de formarem um grupo de criação. Nessa época, final do ano de 1972, Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé tinham menos de 20 anos. Regina cursava faculdade de história, que abandonaria pouco depois. Hamilton escrevia textos, principalmente poesias ou pequenas cenas que apresentava aos amigos, transferindo a autoria para qualquer dramaturgo consagrado. Já fizera um curso no Tablado, onde participara como ator das montagens *Camaleão na Lua* (1969) e *Maroquinhas Fru-Fu* (1970), ambas com texto e direção de Maria Clara Machado. Sua turma, formada por Ada Chaseliov, Andrea Guimarães, Bernardo Jablonski e Pedro Veras, fazia espetáculos considerados de vanguarda no Tablado.

Com poucas apresentações, apenas para amigos, parentes e convidados, sem entrar em temporada, Hamilton montou, no início de 1972, seu primeiro trabalho: *Nobody presta*. Era a encenação da história de um casal, em que o diretor estreante fazia o papel da esposa, com figurinos característicos, mas sem imitar qualquer gesto feminino, contracenando com Pedro Veras, o marido. O espetáculo brincava com as convenções teatrais, anunciando alguns dos futuros procedimentos do Asdrúbal. O jogo teatral revelava-se, por exemplo, numa cena em que Bernardo Jablonski, empenhado na reprodução dos clichês dos *westerns* norte-americanos, era repentinamente abordado por outro ator: "Bernardo, sua mãe ao telefone." Bernardo abandonava o tiroteio e saía para atender. A peça, uma criação coletiva, rompia com a maior parte das orientações de Maria Clara Machado. Misturava teatro e música, aliava figurinos e adereços extremamente coloridos a roupas cotidianas, além de usar em cena materiais pouco convencionais.

Hamilton Vaz Pereira, acompanhado por Louise Cardoso, Paulo Reis e alguns outros atores, era um filho rebelde do Tablado. Tinha a pretensão de transformar a escola em teatro de vanguarda, que acompanhasse o que se fazia no Oficina ou no Ipanema, as grandes referências estéticas para sua geração. Apesar da rebeldia, foi no Tablado que Hamilton iniciou o aprendizado da polivalência. Como aluno, envolvia-se com cada etapa da montagem do espetáculo, desde a leitura do texto até a participação na construção do cenário ou no afinamento da luz. Além disso, as aulas de Maria Clara Machado desenvolviam-se preferencialmente através de temas que funcionavam como estímulo para improvisações, em que o trabalho gestual, ligado à mímica, forçava os alunos a adquirirem noção e domínio do corpo. Sobre algumas influências do Tablado num modo característico de representar, veja-se o depoimento de José Lavigne, que freqüentou a escola durante quatro anos e, mais tarde, trabalharia com o Asdrúbal:

> O Tablado tem trinta e tantos anos e as gerações são muito diferentes. Não há um jeito de representar que tenha permanecido em todas as gerações. Na década de 70, como havia um elenco regular, mais constante, de pessoas da mesma turma, acho que as pessoas tinham coisas muito parecidas. Foi uma geração francesa. De escola francesa. Porque a Clara estudou na França e dava muita importância à mímica, à clareza do ator. Uma coisa meio de história em quadrinhos. E muito exagerado. Acho que no Tablado a gente trabalhou com exagero e com humor. Lá não tem ator trágico. O que foi dar no Asdrúbal e no Manhas e Manias, por exemplo.[1]

Hamilton ficou pouco tempo no Tablado. Conheceu Regina Casé em um curso para atores orientado por Sérgio Brito, no Teatro Glauce Rocha, em meados de 1972. Terminado o curso, a maioria dos colegas tentou a profissionalização pelos caminhos normais, que passavam pelos testes, contratos com empresários, mudança constante de projetos e equipes de trabalho. Eles, ao contrário, planejaram reunir um grupo de criação em que fossem donos de suas próprias cabeças. Acompanhados por alguns amigos, como eles filhos de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, somavam um punhado de principiantes dispostos a fazer teatro fora dos padrões convencionais. Queriam organizar-se através de afinidades pessoais e autoproduzir-se em um esquema alternativo. Durante dois anos e meio tentaram reunir pessoas para viabilizar esse projeto. Chegaram a criar seis grupos, sem que nenhum deles conseguisse sobreviver mais que algumas semanas.

As dificuldades pessoais dos quase adolescentes que participavam das equipes eram as principais responsáveis por esse aparente insucesso. Aparente porque, mesmo trabalhando de modo truncado, exercitavam um processo incipiente de dramatização de histórias, além de se iniciarem na leitura de alguns textos teatrais. A insegurança vinha da ausência de qualquer produto que coroasse esse trabalho fragmentado, mas incessante, de criação. A falta de uma "obra acabada", sentida na época como carência, seria assumida mais tarde como plataforma criativa.

Além do problema prático de manutenção de um grupo estável, Hamilton e Regina enfrentavam outro ainda mais sério: não sabiam exatamente que caminho seguir. Rejeitavam o trabalho dos grupos amadores do Rio de Janeiro, próximos por idade, classe social e vivência, mas dominados pelo clima de sufoco que a repressão política instaurara no país. Seus espetáculos aconteciam em salas estreitas, escuras, pintadas de negro, pouco iluminadas por luz de velas, com atores falando aos sussurros e se contorcendo na malograda tentativa de imitar exercícios de Grotowski, o diretor polonês que desembarcara no Brasil com a publicação de *Em busca do teatro pobre* em 1971, logo transformado em livro de cabeceira de uma geração.

Hamilton e Regina investigavam seu caminho. Por um período, acharam necessário procurar pessoas que pensassem teatro e fossem, paralelamente, interessadas em cultura brasileira. Buscaram contato com estudantes de história e sociologia da PUC do Rio de Janeiro. O grupo formado discutia teoria política, realidade social brasileira, elaborava programas de ação, escolhia repertório, mas não conseguia fazer teatro. Se continuasse, provavelmente criaria mais um daqueles espetáculos em que se explica tudo pormenorizadamente no programa e não se faz absolutamente nada em cena. Desistiram.

Nessa época, final de 1973, Daniel Dantas e Luís Artur Peixoto chamam Hamilton Vaz Pereira para dirigir *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal.

Hamilton aceita a direção, mas não o texto. Propõe *O inspetor geral*,* de Gogol, uma comédia realista "muito simpática", em que via a possibilidade de encenar uma farsa que os divertisse e ao público. Nenhuma intenção de retorno aos clássicos. Formou-se novo grupo, o de número 7, batizado de Asdrúbal Trouxe o Trombone, do qual participavam Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luís Artur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio. Finalmente conseguem estrear *O inspetor geral*.

A comédia realista de Nikolai Gogol, escrita em 1836, tem como ponto de partida um quiproquó tipicamente *vaudevillesco*. De passagem por uma cidadezinha de província, Khlestakov, humilde funcionário de Ministério, é tomado pelo inspetor geral, que deveria chegar para uma investigação. Todos os funcionários da cidade, incluindo o governador, acabam por oferecer dinheiro ao falso inspetor, tentando fechar-lhe os olhos aos desmandos que praticam. É interessante o jogo de representações que Gogol estabelece no texto, pois, apesar de não ser o verdadeiro inspetor, Khlestakov desempenha essa função dramática, agindo como mola propulsora da ação. Sua intervenção desmascara a situação corrupta da burguesia provinciana, desenhando uma imagem impiedosa da pequena burocracia institucional da cidadezinha. O diretor do hospital, o chefe dos correios, o diretor da escola, o juiz, todos são definidos de forma impiedosa através do jogo de esconde-esconde pelo qual a personagem se constrói e que, sem dúvida, deve ter fascinado o grupo. Além disso, a comédia de Gogol presta-se facilmente a uma adaptação contemporânea. Os integrantes do Asdrúbal definiram, logo de início, que não lhes interessava recriar a realidade russa definida pelo texto, não apenas por opção, mas também por absoluta impossibilidade: "Como é que um ator com pinta de surfista pode representar um Ivanovitch?", era a pergunta que Hamilton se fazia nos primeiros ensaios da peça.[2] Entretanto, sem sentir-se intimidado pelo clássico da dramaturgia, optou por uma adaptação em que os atores pudessem ficar à vontade para usar as situações criadas por Gogol como pretexto para falar de si mesmos, ensaiando uma relação entre seu mundo e o do autor.

O processo de criação evidenciava o tipo de abordagem pretendida pelo grupo. Hamilton, o único na equipe que possuía o texto de *O inspetor geral*, lia para os outros uma cena qualquer da peça, uma ou duas vezes, e em seguida pedia a alguém um resumo da história contada. Seguindo o estímulo inicial, o grupo partia para a improvisação. Como o texto trabalha com localizações espaciais precisas — a escola, o hospital, a casa do governador — e a divisão por locais de ação corresponde à série correlata de instituições retratadas por Gogol, as cenas geralmente eram improvisadas a partir dos espaços. Naturalmente, na criação do Asdrúbal não havia a preocupação de recriar uma instituição da Rússia czarista. Se a cena era no hospital, o grupo mostrava uma instituição de saúde carioca da década de 70, tão ou mais precária que a russa do século passado.

* Embora a grafia atualizada seja "inspetor-geral", a autora optou por manter a da tradução feita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, por ocasião da montagem do Arena, publicada em 1976 na Coleção Teatro ao Vivo da Abril Cultural. Também preserva a grafia da palavra como ela aparece no texto do programa, na montagem do Asdrúbal. (N. do E.)

As improvisações a partir da divisão do texto por espaços já revelavam a ênfase no corpo do ator para o preenchimento da cena por meio de gestos, movimentos e deslocamentos físicos, que se acentuaria com o crescimento da experiência teatral. Só interessava ao grupo o que o ator tivesse realmente concretizado em cena e não as brilhantes idéias que eventualmente pudesse ter acerca do texto ou da personagem. De quinze minutos de improvisação, o que restara de mais interessante? Qual fora a frase, o movimento, a piada, a ação concreta que resultara bem cenicamente?

Para chegar a esses elementos singulares, pequenos módulos de teatralidade, os atores trabalhavam arduamente. A ausência de formação teatral especializada era compensada por uma dedicação quase exclusiva ao processo de trabalho, levado a efeito através da técnica de improvisação relatada. Para criar *O inspetor*, o Asdrúbal ensaiou quatro meses, em repetições infindáveis das mesmas improvisações que, pouco a pouco, iam sendo selecionadas por Hamilton, já funcionando na época como uma espécie de elemento depurador da criação. Além de animador do trabalho, propunha exercícios formados quase que exclusivamente por jogos infantis — brincadeiras com bola, Amarelinha —, usados como estímulo para a descoberta de motivos novos, acrescentados sem cerimônia ao texto de Gogol.

As contribuições individuais surgidas na improvisação eram introduzidas na obra de Gogol sem grande rigor de seleção, justapostas aleatoriamente ao texto e recebendo igual ênfase. O resultado, como não poderia deixar de ser, era uma profusão de achados com peso semelhante no contexto do trabalho e produzia os significados através da repetição. O conceito de uma cena não era atingido pela síntese, mas pelo acúmulo de informações agrupadas por analogia, o que resultava numa impressão caótica, causada pelo excesso de dados concomitantes.

Esse traço de linguagem, fruto evidente do tipo de processo criativo, sofreu severas restrições da crítica, que reclamava principalmente do mau uso da energia criativa do grupo, aplicada em acréscimos desnecessários a um texto fechado, que pedia sua própria linguagem. É o que revela a crítica de Yan Michalski, presente à estréia da peça. "[...] os Asdrubals enfatizam tudo da maneira mais frenética e não submetem a sua avassaladora avalanche de idéias cômicas a nenhum critério de seleção de valores. Gracinhas fáceis e ocas misturam-se com achados autenticamente originais, corrosivos e corajosos e o conjunto torna-se muitas vezes de uma prolixidade discursiva."[3]

Outra preocupação dos ensaios de *O inspetor geral* era o cuidado em desviar o ator de uma interpretação realista, em que a energia e o empenho do elenco se aplicassem à encarnação de personagens. Ninguém pretendia criar o Khlestakov definido no texto de Gogol. Seguindo a recriação do texto, o ator tomava os aspectos do papel que mais lhe interessassem, criando um trampolim para colocar-se em cena da maneira mais completa e mais espontânea possível. O grupo considerava a personagem um sério limite para o ator, que deveria usá-la para mostrar a si mesmo em cena. O estímulo maior era a possibilidade de mostrar-se como alguém interessante, contando algo fascinante acerca de sua própria história e aprendendo a exercitar a atração que um ser humano exerce sobre outro.

A recusa de um trabalho de intérprete mais ligado à recriação da personagem e menos às peculiaridades do ator aparece na crítica de Hamilton Vaz Pereira à encenação de um texto também russo, *A gaivota*, de Tchekhov, com direção de Sérgio Brito, referência profissional obrigatória para o ex-aluno.

Sérgio Brito estava querendo ensaiar uma peça do Tchekhov. Falou com os produtores, não me lembro quem, na casa dele: "Estou a fim de chamar esse ator para fazer esse papel." Aí o produtor falou: "Bom, mas esse cara..." O ator era cearense, baixinho, não tinha nada de russo. Mas o Sérgio Brito respondeu assim: "Não, se a gente põe um casacão e mais um gorro e pede pra ele deixar a barba crescer, ah, dá um russo perfeitamente!" Eu fiquei chocado. Então quer dizer que vão querer anular o corpo do cara, a maneira dele falar, tudo, pra poder fazer um russo como a gente entende que um russo é? Eu acho isso um desperdício de energia, de criatividade! O cara é um cearense, atarracado, fala assim (imita o sotaque) e de repente vão botar em russo? Quer dizer, ele não pode ser ele mesmo.[4]

O inspetor geral estreou no Clube Israelita Brasileiro, em Copacabana, no dia 20 de abril de 1974, com público formado basicamente por amigos e parentes dos integrantes do grupo, somando ao todo cerca de cem pessoas. O sucesso foi tamanho que a trupe resolveu aceitar a proposta de ocupar o horário da meia-noite do Teatro Opinião, no Rio de Janeiro. Convidou para a estréia toda a crítica e a classe teatral carioca, através de bilhetinhos e telefonemas, inaugurando um estilo personalizado de divulgação que faria outra marca registrada do grupo e foi, em parte, responsável pelo clima caloroso que marcou a estréia oficial, numa meia-noite de setembro de 1974.

O depoimento do crítico Yan Michalski, referido anteriormente, dá a justa medida da primeira impressão causada pelo Asdrúbal.

Mas um acontecimento que teria conseqüências particularmente fortes para o futuro do teatro brasileiro foi a aparentemente despretensiosa estréia de um grupo muito jovem, denominado com provocante gratuidade Asdrúbal Trouxe o Trombone, que preparou aquilo que, à primeira vista, podia parecer uma inconseqüente brincadeira de adolescentes em cima de *O inspetor geral* de Gogol. Mas quem assistiu ao lançamento sentiu que a demolidora irreverência do grupo continha a semente de um novo teatro, criado pelo prisma da visão de mundo da geração que estava ingressando na idade adulta. A prodigiosa energia vital do conjunto, marcado pelos singulares talentos do diretor Hamilton Vaz Pereira e dos atores Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, se revelaria mais tarde o denominador comum de uma nova proposta teatral, que ocuparia um dos primeiros planos na atividade cênica do país.[5]

A encenação do *Inspetor* caracterizava-se pelo despojamento. O cenário era formado exclusivamente por engradados de cerveja que desempenhavam as mais diferentes funções, dependendo do significado que os atores lhes conferiam através de uma interpretação decididamente irreverente, como observa Michalski. Favorecido pela concepção de Khlestakov, uma personagem que interpreta o papel de outra, o Asdrúbal trabalhava a chave da representação duplicada, assumindo a farsa teatral como forma de narrar a ficcional. O estilo circense, desenhado por meio de movimentação e gestualidade exageradas, de figurinos compostos com superposição de adereços e retalhos de tecidos, perucas coloridas e maquilagem estilizada, que pintava sobre base branca bocas, olhos e narizes desproporcionais, tudo sugeria palhaços em ação no picadeiro.

A representação em arena, sem definição precisa entre palco e platéia, era assumida pela movimentação dos atores, já nesse espetáculo muito rápida e eficiente, ocupando todo o espaço. Os lugares pouco convencionais de apresentação da peça, variando da sala de uma escola ao espaço de circulação entre as mesas de uma cantina, mas sempre sem divisão rígida entre palco e platéia, favorecia a informalidade e forçava a incorporação

dos ruídos exteriores e a conseqüente abertura às influências do público. Falando dessa urgência de relação com o espectador, Hamilton mostra a preocupação do grupo de contrapor a prática cênica à teoria teatral, enfatizando a primeira em detrimento da segunda, numa conduta que iria estender-se por toda a história do Asdrúbal e em que a pesquisa e reflexão teórica, ideológica ou estética são vistas com suspeita, numa postura francamente antiintelectualista.

> Veja só, um dos motivos porque os grupos não funcionavam era porque a gente teorizava, a gente queria mudar a linguagem, queria um espetáculo ideologicamente perfeito ou qualquer coisa no gênero e de repente o Asdrúbal surge como uma negação disso, ou seja, vale qualquer coisa: um espetáculo que só interessasse o espetáculo, o acontecimento dele, a realização. Chegar, apresentar, abrir o refletor, cair uma luz, pessoas na platéia assistindo, seja qual grupo fosse, de mães, amigos, o problema era apresentar. A relação com o público era importante.[6]

Em sua primeira montagem, os "asdrubals" não tiveram lucro. O que receberam foi suficiente apenas para pagar o aluguel dos teatros, fretar uma Kombi para transportar o equipamento e comprar a própria aparelhagem de som. A cooperativa de produção ainda não era uma realidade. O espetáculo foi produzido com elementos de cenário emprestados e figurinos "descolados" ou confeccionados pelas atrizes. Todos os integrantes do grupo viviam, na época, da mesada dos pais.

O inspetor geral estreou em setembro de 1974. Em janeiro do ano seguinte, o grupo já havia escolhido *Ubu rei*, de Alfred Jarry, para encenar. A escolha foi fruto de uma empatia coletiva. O Asdrúbal estava insatisfeito com textos dramáticos lineares, que seguiam uma ordem lógica de ações e em que um encadeamento causal conduzia necessariamente ao desfecho. Além disso, procurava uma peça em que a ênfase no pensamento racional fosse menor. Descobriu inicialmente o texto de *Ubu rei* e, a partir daí, já durante os ensaios, soube da existência dos vários Ubus jarrianos, o que facilitou a opção pelos outros textos — *Ubu cornudo*, *Ubu acorrentado*, *Ubu sobre a colina*, além dos *Almanaques do Pai Ubu*, que localizam a personagem em novas situações.

A escolha de *Ubu rei* foi acertada. Considerada obra precursora do teatro do absurdo, representou a destruição das principais convenções cênicas vigentes, inaugurando uma nova concepção de teatro, em que a linguagem de piadas obscenas e as absurdas proposições patafísicas que levam ao triunfo do herói covarde, enfatizadas pelo flagrante desrespeito a qualquer convenção de espaço ou tempo, mostram o empenho de Jarry em construir um texto assumidamente teatral.

Outra característica que esclarece a identificação do grupo com a peça é o fato de sua primeira versão ter sido escrita por um Jarry adolescente, que pretendia satirizar na personagem um professor de seu colégio, o Lycée de Rennes. Com o título de *Os poloneses*, o pequeno roteiro narra as aventuras do ridículo professor de física que se transforma em rei da Polônia. Em 1891, já em Paris, Jarry organiza apresentações da peça *Les polyèdres* ou *Les cornes du P. H.*, que mais tarde se transformará em *Ubu cornudo*. Através dessas representações, e sempre auxiliado por colegas de curso, Jarry faz importantes revisões nos textos, até batizar a personagem central, pela primeira vez, de Pai Ubu. Esse trabalho coletivo de estudantes faz com que Henry Behar, importante estudioso do teatro dadaísta, refira-se a *Ubu rei* como "uma obra independente, que brilha

com toda a liberdade da infância", além de considerá-la "criação coletiva de várias gerações de estudantes de Rennes, que chega a nós com toda a crueldade, a ingenuidade, a esplêndida insolência e o poder de subversão da infância".[7]

O Asdrúbal decidiu continuar esse caminho de reescrituras, julgando que um *Ubu* transformado e adaptado ficaria mais interessante e próximo do público. Além disso, a obediência rígida ao texto de Jarry seria quase um desrespeito ao autor.

O método de adaptação foi o mesmo usado em *O inspetor geral*. Se o ponto de partida para a encenação incluiu um conhecimento da obra de Jarry, no momento seguinte *Ubu* transformou-se em elemento detonador de um processo criativo. As aventuras da personagem nas várias peças serviram como roteiro para o grupo falar de si mesmo, usando linguagem e enfoque característicos de sua geração.

O problema do método é que, durante o processo de criação/adaptação, os atores começaram a sentir dificuldade em encaixar os achados individuais na estrutura do texto. Muitos dos elementos surgidos na improvisação, intimamente ligados à vivência cotidiana dos atores, não se adaptavam ao conjunto da ação dramática. A necessidade de auto-expressão já era, àquele momento, dificilmente contida pelos diques de um texto alheio. Entretanto, o Asdrúbal encontrou uma solução engenhosa para o problema, ao optar pela ambientação circense da peça. O circo funcionava como continente para os diversos elementos descobertos pelos criadores, estabelecendo ao mesmo tempo o vínculo de união com o texto. No entanto, a insaciável vontade de brincar dos "asdrubals" acabou conduzindo a peça para caminhos mais alegres e inconseqüentes que os traçados por Jarry, com a figura do abominável Ubu transformada em simpático e, até certo ponto, amável tirano. Veja-se a observação de Yan Michalski, na crítica ao espetáculo:

> O compulsivo instinto de brincar irradia-se tão integralmente pelo texto e pela realização que acaba se transformando num assunto autônomo tão importante quanto o assunto original: vemos uma peça sobre o Rei Ubu mas vemos também uma peça sobre o instinto lúdico do grupo Asdrúbal. E, contrariamente ao que se poderia esperar, o segundo assunto é de interesse e fascínio equivalentes aos do primeiro; e a afinidade entre os dois salta aos olhos.
> Seria equivocado, portanto, sequer colocar o problema da fidelidade ao autor, e tenho certeza que o travesso aluno Jarry adoraria as travessas brincadeiras dos "asdrubals".[8]

Além de ressaltar o caráter lúdico da criação, o excerto aponta um movimento presente no Asdrúbal e também em outros grupos de criação coletiva, que desloca o centro de interesse da realidade da peça para o modo de contá-la, ou seja, para a relação que o conjunto de atores estabelece com determinado texto ou argumento. O texto passa a ser o meio que o grupo encontra para falar de si mesmo e, mais que isso, para mostrar uma determinada maneira de representar.[9] No caso de *Ubu*, a representação do grupo parece adquirir existência autônoma, caminhando *pari passu* com a obra original e, de certo modo, competindo com ela. O procedimento, que reaparece nos trabalhos subseqüentes, fica menos evidente a partir do momento em que se ancora em temática próxima, de forma que assunto e modo de apresentá-lo são quase indissociáveis. Mas, quando o recurso é aplicado a texto alheio, funciona como elemento distanciador. É o que indica este excerto crítico:

> Se o Asdrúbal tivesse utilizado Gogol e Jarry como mero pretexto para suas elocubrações, nada a objetar. O que me incomodava nos dois espetáculos era a briga constante entre as peças e o desempenho. O diálogo dizia tudo e os atores lhe acrescentavam, não obstante o brilho, muitas lantejoulas. A sensação final era de redundância, de desperdício, de esbanjamento de inventividade colocada em lugar errado.[10]

No tratamento dado ao texto de Jarry está implícita a co-autoria. Os integrantes do Asdrúbal procedem como autores do trabalho, na medida em que participam da recriação do texto. A co-autoria acontece por meio da adaptação totalmente livre, que, embora preserve parte da temática original, acrescenta uma corrente paralela de contribuições textuais e cênicas. Mesmo quando os pontos de intersecção são inúmeros, o processo de justaposição texto/atores acaba resultando numa obra inaugural.

Com a co-autoria, aparecia em *Ubu* outra característica bastante criticada em trabalhos coletivos. A ausência de um dramaturgo ou de alguém que exercesse essa função no grupo, aliada à necessidade de preservar as contribuições individuais, acabava compondo uma estrutura dramática de fragmentos, que às vezes enfraquecia o sentido do conjunto. No entanto, o espaço circense era o mínimo denominador comum da multiplicidade, criando uma ponte entre as diversas experiências que alimentavam o trabalho.

Se *Ubu*, como o *Inspetor*, abria espaço para a expressão dos sentimentos, idéias e opiniões dos quase adolescentes que compunham o grupo, também facilitava a exibição de outras habilidades. O espetáculo introduzia na equipe a preocupação com o treinamento que, apesar de incipiente, já indicava um procedimento original de trabalho, em que as características particulares de expressão eram exercitadas e buriladas para atingir certo grau de eximiedade. A ênfase na espontaneidade e um certo ar de improviso que envolvia o trabalho caminhavam ao lado de uma interpretação que desenhava as personagens com traços fortes, coloridos e esquemáticos, lembrando o esboço dos grafites que, naquele momento, começavam a cobrir os muros do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Os atores representavam com o rosto coberto por maquilagem pesada, usavam figurinos circenses e procuravam uma voz característica para a personagem, impostando-a em tom diferente do seu. Regina Casé, descrevendo a composição de Mãe Ubu, dá alguns detalhes do trabalho. Afirma que não pretendia fechar uma composição, mas acrescentar ao seu jeito de ser alguns traços que pudessem diferenciar a personagem. Um clima, um andar, um gesto, um tique diferente fariam com que a cada nova personagem entrasse em cena uma nova possibilidade de Regina. Registro aqui a impressão causada por uma das possibilidades. "A criação de Regina Casé como a Mãe Ubu é de uma enorme força de personalidade e de uma admirável precisão em tudo que ela faz. Impressionou-me, entre outras coisas, o instinto com que a jovem atriz reencontra alguns escrachados recursos característicos das comediantes populares do passado, que no caso dela, porém, passam pelo crivo de uma interpretação lucidamente crítica."[11]

Na mesma crítica, Michalski refere-se à vibração da cena, que para ele provinha da intensa queima de energia corporal dos atores. A percepção refinada do crítico mostra a posição privilegiada que o trabalho corporal ocupa no teatro do Asdrúbal. Desde *O inspetor geral*, os atores eram estimulados a deslocar-se com dinamismo pelo palco e a usar os recursos corporais para acrescentar novas informações à cena. A ligação no treinamento físico e no aperfeiçoamento dos recursos do corpo era o retrato do tipo de

teatro que se pretendia fazer, em que o movimento, o gesto e o ritmo ganhavam extrema importância, em detrimento do preparo vocal, por exemplo. O resultado desse processo é muito claro no espetáculo, como se pode notar pelo comentário do mesmo Michalski, um observador arguto dos trabalhos do Asdrúbal.

> Não menos digna de nota é a consciência que os atores têm do código de signos potencialmente contido no corpo de cada um, e a inventividade com que se servem desse código. Se formos examinar de perto, veremos que grande parte do conteúdo da mensagem é transmitida sistematicamente através da atitude, do gesto, do movimento e do ritmo corporal dos atores, muito mais do que qualquer outro recurso. Estes veículos da comunicação corporal, eles o dominam com uma generosa riqueza de detalhes e com um surpreendente preparo técnico. Isto não quer dizer que os outros recursos, como os da comunicação verbal, sejam desprezados: as inflexões são quase sempre certas, mordazes e coloridas, o que prova que os "asdrubals" têm nítida noção do significado de tudo o que dizem. Mas já a técnica vocal é visivelmente insatisfatória, e flagrantemente inferior à técnica corporal.[12]

No processo de criação de *Ubu*, apesar de compartilharem uma vida comum fora dos ensaios, os integrantes do Asdrúbal evitavam interferir na vida dos companheiros, temendo que isso trouxesse problemas para a criação. Era uma conduta, julgavam, do mais alto profissionalismo.

O problema é que nem tudo saiu tão profissional quanto deveria. Em *O inspetor geral,* as pessoas mal se conheciam e a exigência de distância da vida particular do companheiro não incomodava. A partir de *Ubu*, entretanto, quando todos compartilhavam o convívio de um ano e meio, a aproximação mais íntima, que o contato no trabalho coletivo estimulava, transformou-se em necessidade.

Hamilton Vaz Pereira, temendo que o relacionamento mais profundo desviasse o trabalho para áreas turbulentas, procurava evitá-lo a qualquer custo. Essa postura, até certo ponto autoritária, causada pelo medo de que o grupo se dissolvesse, provocou exatamente o que se temia: o primeiro grande racha da equipe. Quando *Ubu* estreou, em setembro de 1975, no Teatro Aliança Francesa da Tijuca, o Asdrúbal estava dividido. No final da temporada veio a separação definitiva. Permaneceram Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Jorge Alberto Soares e João Carlos Motta. A solução encontrada para a continuidade do trabalho foi a remontagem de *O inspetor geral* em 1976, que contou com a adesão de três pessoas extremamente importantes para o futuro do grupo: Perfeito Fortuna, Nina de Pádua e Paulo Conde.

Depois de viajarem com a peça para Brasília e algumas cidades mineiras, os "asdrubals", já com nova formação, começaram os ensaios de um novo espetáculo, fortalecidos pela entrada de Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Fábio Junqueira. Foi nesse momento que tomaram consciência de que viver um processo de criação coletiva era impossível sem conhecer a vida das pessoas que trabalhavam nele. E chegaram a uma conclusão aparentemente simples, mas muito importante para a direção posterior dos trabalhos: o principal dentro de um grupo é o próprio grupo.

A recém-liberada curiosidade pela vida do outro foi transformada em matéria de criação, que se estendeu por um período de nove meses, na gestação difícil, mas empolgante, de *Trate-me leão.*

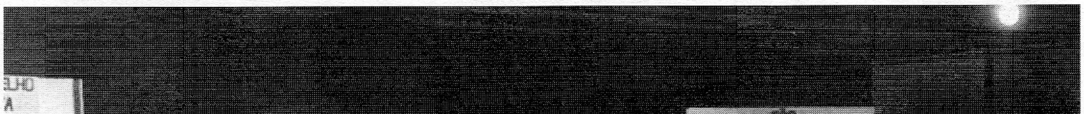
O inspetor geral, de Nicolai Gogol. Direção: Hamilton Vaz Pereira, 1974, Teatro Opinião (RJ), Arquivo Inacen, fotógrafo: Ney Robson; 1ª foto: Daniel Dantas (Klestakov) e Luiz Fernando Guimarães; 2ª foto: Luiz Fernando Guimarães

O inspetor geral. 1ª foto: à direita, Luiz Fernando Guimarães; 2ª foto: no centro, à direita, Daniel Dantas (Klestakov)

O inspetor geral. 1ª foto: Luiz Fernando Guimarães em primeiro plano; Regina Casé ao centro

O inspetor geral. 1ª e 2ª fotos: em primeiro plano, Regina Casé, Julita Sampaio, Luiz Fernando Guimarães

O inspetor geral. 1ª foto: Regina Casé (Esposa do governador) e Daniel Dantas (Klestakov); 2ª foto, em 1º plano: Daniel Dantas (Klestakov)



O inspetor geral. 1ª foto: em 1º plano, Julita Sampaio (Filha do governador); 2ª foto: Julita Sampaio (Filha do governador), Regina Casé (Esposa do governador)

O inspetor geral. 1ª foto: ao centro, Luiz Fernando Guimarães; 2ª foto: à direita, Regina Casé

No princípio da criação de *Trate-me leão*, mais uma vez o Asdrúbal tentou o caminho anterior de procura de textos que servissem às adaptações livres do grupo. A diferença foi que, na pesquisa, os atores descobriram que nada os interessava na totalidade. E, a partir dessa constatação, passaram a assumir o gosto pelo fragmento, colecionando contos, letras de música, cenas de filmes e poemas, principalmente a produção do grupo de poesia marginal Nuvem Cigana, com quem se identificavam. O elo de ligação entre os elementos esparsos era a relação que tinham com a vida e os problemas dos integrantes do grupo. A necessidade de falar sobre si mesmos transformava os textos escolhidos em instrumentos de auto-expressão.

No entanto, a seleção dos fragmentos não obedecia a uma organização temática em que a definição de alguns assuntos norteasse a escolha. Pelo contrário. Os excertos de peças, personagens ou poemas, as notícias de jornal e os trechos de diário, as letras de música e as fotografias, ou as aventuras de um herói de história em quadrinhos, compunham uma amostragem de interesses, um campo disperso de preocupações cotidianas. Dessa miscelânea inicial participavam dramaturgos como Gorki, através de uma cena de *Pequenos burgueses*, Rubem Fonseca, com o conto *O encontro e o confronto*, e poetas como Chacal, da chamada "geração mimeógrafo" da poesia marginal carioca.

Reunido o material, os atores começaram a ler os textos que tivessem similaridade temática. Hamilton anotava os ingredientes principais e, a partir desses núcleos de assunto, iniciou a redação de pequenas cenas, que submetia à aprovação do grupo.

Depois do primeiro esboço, passaram a chamar outros artistas para colaborar na escritura de novos quadros. Foi a primeira tentativa do Asdrúbal de inserir sua comunidade cultural no processo criativo, convidando escritores, fotógrafos ou músicos para apresentar suas criações ao grupo. Ficou famoso um encontro promovido na casa em que moravam, em Botafogo, que começou às 9 horas da manhã e acabou às 2 horas da madrugada. Todos os jovens poetas da Nuvem Cigana, Fauzi Arap, Chico Buarque de Holanda, entre os mais conhecidos, apareceram para mostrar seus textos, lidos em rodízio por eles próprios.

De posse do material selecionado, o Asdrúbal constatou que alguns temas se repetiam, ligados à vida das pessoas de sua geração. Focos de interesse como amor, sexo, dinheiro, família, escola, amigos e teatro compunham o que seria a temática de *Trate-me leão*. A peça começaria com uma festa dentro de um apartamento, sairia dali para o quarto de um garoto, o banheiro, a rua e a esquina. Na seqüência, viria um bloco de cenas na escola, sucedidas por outras ambientadas na cidade do Rio de Janeiro e num acampamento no interior. O roteiro fechava o círculo com a volta à cidade e a readaptação a ela, aparecendo as personagens já como indivíduos que haviam saído de casa para morar juntos.

Como se pode ver, o roteiro restringia, paulatinamente, os espaços destinados aos jovens — o apartamento, o quarto, o banheiro —, definindo um percurso de fechamento que culminava na urgência de superação das quatro paredes — a rua, a esquina, a cidade —, e novamente a limitação demarcada pelo buraco do metrô em construção, o tapume do prédio e a orla do mar. Enfrentando o novo limite, nova tentativa de superação, com a saída para o campo, a vida comunitária e o inevitável caminho de volta para a cidade, a rua e o apartamento. Pela trajetória de movimentos sucessivos de ocupação–desocupação

de espaços, o grupo representava seu caminho de crescimento, da adolescência para a idade adulta. Um deslocamento físico que correspondia a uma mudança interior. "Em movimento tudo aquilo de que nunca se tinha duvidado", diz, a certa altura, uma personagem de *Trate-me leão*.

No levantamento do espetáculo, Hamilton definia algumas regras. O grupo ensaiava num espaço regular, plano, sem qualquer cenário, elemento cênico ou acessório que servisse de apoio aos atores. Na sala limpa de cadeiras, mesas, bancos e praticáveis, os atores não podiam carregar nada nas mãos. Iniciavam os exercícios vestidos apenas com a roupa de trabalho, sem buscar qualquer tipo de amparo físico. Não era permitido encostar em paredes ou sentar no chão, nem permanecer em posições recostadas ou encolhidas por causa da proporção que se estabelecia entre ator, palco e platéia. A tentativa era encaminhar o trabalho para a ampliação da presença cênica do ator, com exercícios que funcionavam como estímulo para a abertura do gesto, da voz e do movimento, agindo como lente de aumento para a atuação.

A necessidade de garantir a máxima visibilidade e audibilidade do gesto e da voz decorria da ausência de qualquer outro elemento que preenchesse o espaço cênico. O palco era definido pela limpeza absoluta de cenários e objetos cênicos, por figurinos muito simples e pela iluminação restrita ao mínimo necessário.

A economia de acessórios, cenários e figurinos era levada a extremos, como se vê pelo depoimento de Hamilton Vaz Pereira: "Toda a segunda parte do espetáculo era feita pelado. E aí a gente começou a botar roupa. Por exemplo, a gente pegava, a pessoa totalmente pelada, e amarrava um lenço no pescoço pra fazer um cara elegante [...]"[13]

O clima dos ensaios favorecia a liberdade de expressão e eliminava todo constrangimento que impedisse o criador de se manifestar integralmente. Qualquer contribuição valia. Um gesto, uma frase, um pulo melhor executado ou uma piada recebiam igual tratamento, pois os critérios de valor eram muito variáveis. Essa abertura ligava-se, em parte, à formação dos atores. Como a maioria deles não tinha nenhuma experiência anterior, não existiam parâmetros técnicos nem tampouco métodos de trabalho que definissem critérios estéticos ou procedimentos criativos. Tratava-se de aprender fazendo, pelo sistema de ensaio e erro, aproveitando descobertas anteriores para abrir caminho a novos achados que, pela somatória, criavam um modo particular de construir o espetáculo.

Na verdade, os "asdrubals" tentavam descobrir o meio mais adequado de mostrar algum desempenho em cena, menos que a representação de uma personagem. Nessa busca, a preocupação com a desinibição era inevitável. Como conseguir que o ator mantivesse em cena a espontaneidade que tinha na vida, repetindo no palco seu jeito cotidiano de ser? Resolver essa questão significava buscar um método de trabalho, em que era prioritário manter um relaxamento que levasse o ator a exprimir-se espontaneamente, preservando seu contorno natural.

Isso não significava, de modo algum, uma tentativa de naturalismo em que a realidade do palco reproduzisse a vida dos atores. Ao contrário, o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela. Os atores não valiam como especialistas na arte de representar, mas como pessoas que conseguiam aprimorar-se pelo alargamento da vivência e não através de um burilamento técnico. Como o palco era uma extensão do cotidiano, os atores deviam enriquecer-se como pessoas para funcionar como

termômetros de idéias, sensações, emoções e comportamentos captados por suas antenas sensíveis.

A vontade de viver todas as experiências possíveis devia combinar-se à capacidade de observação cuidadosa da própria existência e à intuição, principal instrumento de descoberta. Na produção das soluções cênicas, o grupo desvalorizava os processos intelectuais. Preferia os achados espontâneos, as tiradas de humor, os gestos irrefletidos, que se adequavam melhor à pretendida espontaneidade com que desejava revestir histórias, personagens e movimentos de *Trate-me leão*.

A primeira cena da peça chamava-se "Salve, juventude". Como todas as outras, era resumida num cartaz que anunciava o tema, ao mesmo tempo em que se referia ao clima geral do episódio: "Esse negócio de família na cabeça da gente..."

O tema musical de abertura era a canção americana *Exército do surf*, gravada por Wanderléia, que funcionava para a memória do grupo como recordação da adolescência, o auge da Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos, por volta de 1965.

No palco vazio, duas garotas preparam-se para uma festa enquanto conversam sobre problemas de família, introduzindo o tema que vai se repetir por toda a peça. O primeiro diálogo mostra os atores/personagens trocando os nomes reais pelos ficcionais. A personagem Patrícia é feita pela atriz Nina de Pádua, enquanto Patrícia Travassos faz a personagem Regina. É a primeira sugestão de um depoimento.

A frase seguinte — "quem vem?"—, dita pelo ator José Paulo Pessoa, imitando o som de campainha, é um procedimento repetido durante todo o espetáculo e cria uma sonoplastia baseada exclusivamente nas vozes dos atores. O mesmo acontece em relação ao espaço, demarcado pelo movimento. As personagens da festa contornam um corredor imaginário, que sugere a divisão em cômodos do apartamento.

A naturalidade da interpretação vinha mesclada a certos elementos tipificados, formados pela adição de achados gestuais e plásticos à desenvoltura carioca, que às vezes aproximavam a interpretação da caricatura. Era o caso do "careta" (Perfeito Fortuna), corpo estranho na comunidade de jovens da zona sul, oposto ao roqueiro Fernando (Evandro Mesquita), que entra em cena ao som de *Jump Jack Flash*, dos Rolling Stones, estabelecendo a demarcação de territórios e identidades.

A composição de Perfeito vai se fazendo por oposição ao comportamento dos "outros". Primeiro vem o susto, quando a amiga Nina (Regina Casé) entra com ele no banheiro: "Não, não, peraí. Você é mulher e eu sou homem, né? No banheiro? Peraí." A resposta de Nina funciona como definição antropológica da geração carioca: "Solta. Solta um pouco o corpinho. Olhe aqui como é que eu solto [...] Por isso é que comigo pinta mil jogadas."

A interpretação não deixava de funcionar como crítica ao próprio texto da peça, acentuada pela "soltura" teatral de Regina Casé, que balançava exageradamente braços e pernas, obtendo efeito exatamente oposto ao declarado. O comentário gestual, crítico e debochado, acompanhava dessa forma a definição existencial do grupo. Ao mesmo tempo que funcionava como comentário do corpo dos atores — a grande flexibilidade e agilidade corporais permitiam ao elenco sugerir o canto, a dança e o fumo sem qualquer objeto de apoio —, ria da valorização do modo de ser carioca, supostamente leve, solto, despreocupado.

O episódio continuava esse ensaio de desenho antropológico pela enumeração de alguns trajetos de história pessoal. O garoto que saiu de casa e está "numa ótima", passando

as maiores privações, mas seguindo sua vocação de andarilho. O jovem de 18 anos convocado para o serviço militar, que pede ao pai que "descole uma de excesso de contingente". A adolescente que engravida numa viagem a Parati e, solitária, desabafa com a amiga. "Pra quem que eu podia ter contado? Pro meu pai ou pra minha mãe? Eles acreditam em cegonha, que nem você."

Os fragmentos de falas permanecem simultaneamente no palco, compondo um murmúrio de pano de fundo, uma espécie de ruído intermitente e não muito definido, de que às vezes se levanta um diálogo, de repente iluminado por um refletor. Esses diálogos breves alternam-se na duração do episódio e subdividem a cena em pequenos módulos de falas interrompidas e retomadas, num cruzamento de conversas paralelas que se destacam e voltam a submergir no ruído geral. A passagem de um fragmento a outro é pontuada pelo *rock* dos Stones que compõe, com *Exército do surf*, o clima belicoso e sonoro da cena.

O recurso de "Salve, juventude" permitia que a cena funcionasse como microcosmo do espetáculo, projetando personagens, temáticas e situações como um painel da adolescência carioca. A referência social específica não impedia, entretanto, o filtro da visão particular do grupo, que determinava um relato bastante subjetivo das vivências, confessado no depoimento de Regina Casé: "As artes estão mais em close do que em plano geral. Acho muito mais épico você mostrar para o Maracanã lotado como se relaciona com o porteiro do prédio no dia-a-dia do que falar sobre um porteiro assassinado. Todo dia você se relaciona com o porteiro. Acho importante o exame desse tipo de coisa, tirada do cotidiano."[14]

A vivência cotidiana volta a ser tematizada na segunda cena do espetáculo, "Sessão doméstica", desta vez marcada pela perplexidade e por um vago mal-estar. Entretanto, não há no texto nenhuma elaboração conceitual que preexista à situação retratada, mas o convívio persistente de um mosaico de experiências que parecem fluir espontaneamente. Veja-se, a esse respeito, o trecho da cena em que Julita (Regina Casé) bate à porta de um banheiro imaginário, chamando insistentemente pelo irmão Arthur (José Paulo Pessoa), sem obter qualquer resposta. Nesse momento, chega Jorge Alberto (Luiz Fernando Guimarães), perguntando pelo amigo.

> Julita: Oi, Jorge Alberto!
> Jorge Alberto: "Como é que é, ô Julita. Cadê teu irmão, hein?
> Julita: Arthurzinho? Tá no banheiro. Desde ontem.
> Jorge Alberto: Desde ontem no banheiro? Mas não é muito tempo, não?
> Julita: Ah, depende pra que, né Jorge?
> Jorge Alberto: Ah, é claro. Mas que que houve, hein?
> Julita: Os velhos deram uma prensa nele ontem na hora do jantar.
> Julita e Jorge Alberto (*juntos*): Arthurzinho, meu filho... faça alguma coisa de útil na sua vida!

O humor funciona como um anteparo irônico no trato dos problemas. Por meio desse recurso, o Asdrúbal consegue abordar uma situação que poderia tornar-se no mínimo melodramática — um jovem trancado 24 horas no banheiro por causa de pais autoritários — sob o ângulo da comédia. Para acentuar o tratamento, os dois atores inventam uma linguagem de expressões faciais e pausas humorísticas que encaminha o espetáculo para uma graça leve e descontraída, que continua quando Jorge Alberto abre, afinal, a porta do banheiro e convida insistentemente o amigo a sentar no chão completamente alagado,

enquanto desfila uma indignada filosofia de algibeira. A banalidade voluntária do texto, que divaga sobre as várias funções do banheiro na vida do homem, vem articulada a um gestual interessante dos atores, que sugerem com seu movimento uma total espontaneidade, emprestando à cena um caráter de ensaio, com os gestos imprecisos e inacabados funcionando como amostragem de um processo de composição. A postura sentada, com o ator em pé, a alusão a objetos através de sugestões corporais, as posições relaxadas de espera ou escuta e mesmo as posturas mais elaboradas refletem esse aparente despojamento, que na verdade resulta de grande habilidade e expressividade corporais do elenco.

A crítica seguinte dirige-se ao mito preferencial da classe média, mostrando a opção pelas profissões liberais como veículo de reconhecimento e ascensão social.

> Jorge: Olha aqui, ó. O resultado do teu teste vocacional.
> Arthur: Ficou ruim, né?
> Jorge: Ficou ruim, cara? Como é que ficou ruim? O teste foi numa ótima, olha. QI elevado. Teste indicando três profissões liberais na maior.
> Arthur: Pô, Jorge, aí é que meus velhos piraram, cara. Isso aqui parecia um circo. "Engenharia, Arthurzinho." "Direito, meu filho. Direito, hein?" "Arquitetura." Cara, eu tô de saco cheio, morô? De sempre entrar em cena por debaixo da lona, Jorge. Esse espetáculo aqui me pertence. Esse metro e oitenta e quatro aqui, Jorge, é meu, pô!

Seguindo o desabafo, entra a personagem Gilda, precedida pela gíria carioca "dragão", repetida com entonações de campainha. A partir desse momento, o espetáculo retoma a construção por cortes, alternando os diálogos entre as personagens Julita/Gilda e Jorge/Arthur, que sugerem em detalhe o universo cultural da geração. À campainha/dragão acrescenta-se o apelido do namorado de Gilda, Shubi, chamado carinhosamente de "Shubilubaubau", refrão de uma baladinha/*rock* do início da década de 60. Pela primeira vez na peça, o vácuo existencial por onde trafega a juventude da década é mostrado sem ironia, na interpretação despojada e sincera de Patrícia Travassos como Gilda: "Alguém botou na minha cabeça, Julita, que, quando eu crescesse, eu ia ser muito feliz. Agora eu sou grande, na idade de ser feliz. Meu coração bate à toa, à toa. Ninguém liga pra mim..."

A sugestão de profundo desamparo presente no diálogo entre as duas "malucas", entupidas de Mandrix e vagando solitárias pela noite carioca, vem entremeada à crítica às personagens da novela *O anjo mau*, que a Rede Globo exibia em 1977, com a atriz Suzana Vieira no papel de babá.

> Julita: Gilda, vem ver quantos aparelhos nessa loja. Num sei que televisão eu vou olhar. É uma só, colorida.
> Gilda: Olha lá aquela. Moço, ela pode assistir?
> Julita: Posso aumentar a tevê, seu botão? Brigada. Eu acho essa novela um barato.
> Gilda: Tu é trouxa, hein Julita? Pra mim essa novela me enche o saco.
> Julita: Por quê? Por que o patrão não pode casar com a babá?
> Gilda: Na vida real, Julita, patrão caga em babá.
> Julita: Que é isso? Você só critica, critica. Nada disso. Quando eu vejo uma babá assim, que acredita na vida, que acredita nela mesma como babá, eu me sinto muito melhor. Me sinto tão esperançosa...
> Gilda: Que é isso, Julita? Eu nunca vi uma babá assim: loura, bonita, perfumada, Julita. Tudo isso é invenção. Eu só num sei é com que intenção que eles mentem assim...
> Julita: ...A nossa vida, por exemplo, é muito parada. É que eles escrevem essas novelas sobre o que interessa. A nossa vida, que interesse tem? Fala. Agora diz, Gilda.

Gilda: O Shubi nunca fez uma declaração de amor assim, que nem ele... Ele fica me agarrando, agarrando...
Julita: O Shubi, ele é homem. Ele pode fazer o que ele quiser.
Gilda: A nossa vida, Julita, não tem comédia nem facada. Tudo anda devagar. Não acontece nada pra mudar a vida de ninguém. O tempo passa como se a gente estivesse acompanhando o nosso próprio enterro.

Para criar o diálogo entre as duas amigas, o Asdrúbal baseou-se na primeira cena de *Pequenos burgueses*, de Gorki. É compreensível que tenha escolhido justamente a cena que focaliza duas personagens mergulhadas no tédio de uma vida sem interesse. Trabalhando por analogia as sensações da pequena burguesia russa, os atores descobriram no texto a identidade entre seus sentimentos e os das personagens russas, o que lhes permitiu transformar Pólia e Tatiana nas "malucas" cariocas na década de 70. Na adaptação do Asdrúbal, a novela de televisão surge como substituto do livro que as personagens de Gorki comentam no texto original.[15]

O final da cena de Gilda e Julita é um exemplo dos cortes que, pelo resguardo do humor e da ironia, impedem o texto de cair na pieguice. Em segundos, as duas personagens encerram uma lacrimosa declaração de amor para iniciar uma engraçada esculhambação moral. O episódio termina ao som de um alarme, sucedido pela marcha/samba do Canal 100, que acompanha as reportagens esportivas. Os atores entram no palco em câmara lenta, com gestos amplos e saltos que dão à composição um movimento vertical, sugerindo torcedores numa partida de futebol. Um dos atores golpeia o ar com o punho cerrado, ao mesmo tempo que grita, sem som, um conhecido palavrão. O movimento dura alguns minutos. É o início de "Voluntários da pátria".

A cena começa na escola, com dois alunos sonolentos, Maraca e Conde, conversando sobre a noite que tiveram na véspera. Os atores usam *jeans* surrados, camiseta, tênis e trazem cadernos nas mãos. Paralelamente, em cena simultânea, Caique e Vanessa conversam sobre escola e namoro. Repete-se o procedimento das cenas anteriores, com cortes que introduzem diálogos paralelos, lembrando a técnica de montagem cinematográfica. A entrada imaginária do professor é sugerida pela reação de susto, medo e impaciência que molda a expressão corporal e facial dos atores.

O tema central da cena é o namoro de adolescentes, com o início das relações sexuais entre os jovens e as dificuldades que essa iniciação implica. A sonoplastia intercala o som irritante do alarme com a suavidade de um piano romântico, justaposição perfeita para repetir a dualidade da cena em que Maria (Patrícia Travassos) e Paulo (Perfeito Fortuna) tentam fazer amor, e que é mostrada em contraponto à outra, vivida pelas personagens Caique e Louise, com desfecho diferente. Os dois recortes da mesma situação, colocados simultaneamente, com rupturas que intercalam trechos de um e outro, funcionam como ensaio dos comportamentos possíveis dessa geração, com soluções divergentes para o mesmo conflito.

A composição por fragmentos temáticos e módulos de ação continua com a mudança para um apartamento, onde Maraca e Conde têm um encontro marcado com duas prostitutas. O episódio é baseado no conto *O encontro e o confronto*, de Rubem Fonseca, com adaptação em chave crítica, quase farsesca, enfatizada pela caracterização dos atores, que recorrem a certo exagero de expressões e posturas. A separação entre o mundo das duas prostitutas e

o dos jovens ipanemenses donos do apartamento é ratificada pelas correções que uma faz ao vocabulário da outra, procurando adaptá-lo à linguagem da classe média a que não pertencem. Tratando as prostitutas com total desprezo, os dois adolescentes são a manifestação do preconceito racial e de classe, denunciando comportamentos e valores muito conhecidos do grupo. A crítica à postura reacionária, passada através do humor, não elimina, no entanto, a empatia que aproxima os atores de personagens muito familiares.

> Conde: Essas daí não tem nada a perder, né?
> Kátia: É isso, Suely. Você não tem nada a perder! Não tem nada a perder o quê? Não tem nada a perder... Por que todo mundo entra numa que a gente não tem nada a perder, Suely? Ah, então o quê? Eu posso andar por aí remexendo em tudo que é risco, que é insulto, que é bafafá. Não tenho nada a perder não?
> Suely: Vam'embora Kátia...
> Kátia: Eu não devia sair daqui deixando essa idéia no ar...

A idéia permanece no ar, sem que o grupo feche qualquer diagnóstico da situação. A omissão do desfecho moralizante ou da reflexão mais empenhada sobre o comportamento das personagens motivou a restrição de alguns críticos, que pareciam pedir ao grupo uma postura militante, exigência compreensível no período, quando a oposição à ditadura militar acirrava os ânimos e favorecia as cobranças de posicionamento político. "*Trate-me leão* discute ou fotografa instantes de alienação e aí surge o seu único ponto fraco. Os 'Asdrubals' não definem uma fronteira entre a crítica a um determinado estado de coisas e a sua aceitação. Não fica claro se pretendem mudar o panorama com uma proposta que supere a boa vontade abstrata ou só lutar com feras não delineadas."[16]

De fato, em *Trate-me leão* as situações são mostradas, na maioria das vezes, sem um posicionamento político evidente, pois há pouca distância entre o ator e o mundo retratado em cena. O que não impede a crítica corrosiva e não diminui a importância de um trabalho que tem coragem de assumir posturas políticas no processo socializado de criação. O que é bem raro na época. Essa tendência observa-se não só no Asdrúbal, mas numa larga faixa de criadores de diversas áreas de expressão, que iniciaram suas atividades na década de 70. Os trabalhos desses artistas têm caráter de registro imediato da ação, pois mostram o cotidiano de seus autores quase em estado bruto, criando um novo tipo de relação com a arte, quase confundida com a vida. Heloísa Buarque de Hollanda analisa a tendência, em ensaio sobre a poesia marginal do período, mencionando o Asdrúbal como representante teatral do movimento.[17]

A quarta cena da peça, "Ânimos exaltados", justapõe o escritório de um executivo e sua secretária, Alcione, à casa de Tereza, namorada de João Carlos. Temas como a falta de dinheiro, as viagens de fim de semana, as relações com a família e o namoro são reapresentados no conhecido processo de reiteração de motivos. A construção do sentido acontece por somatória, através da adição de um novo elemento a cada tomada.

O retorno dos assuntos é acompanhado pela encenação, que repete detalhes musicais e frases-chave em idas e vindas que acabam funcionando como vinhetas. Nessa cena, por exemplo, a declaração de amor entre as amigas Sarita e Alcione é uma citação literal do diálogo entre Julita e Gilda, que finalizava a "Sessão doméstica". Os quase adolescentes que iniciam a vida sexual são novamente o assunto da cena, desta vez protagonizada

por uma pequena moralista de classe média, Tereza, às voltas com o namorado que quer fazer amor, mas não encontra espaço físico nem emocional.

O elemento diferencial é a cidade do Rio de Janeiro, sugerida por um amplo painel de sons, imagens e falas que desenha o cenário carioca espremido entre Ipanema e o túnel do metrô. Marcada pelo ruído contínuo do trânsito e por algumas falas angustiadas, a ambientação sonora acrescenta dramaticidade e tensão ao espetáculo, com a música em altíssimo volume misturando-se a gritos dos atores. A mudança é acompanhada pelo tratamento do tema, que oscila do humor para a seriedade sufocante e agressiva. É a preparação para a cena do metrô, fecho do primeiro ato, que Hamilton Vaz Pereira descreve a seguir:

> A gente tinha uma estrutura definida, tinha essa idéia que eu falei: de sair de casa, ir dominando o bairro, a cidade e devia ter algum breque para terminar a primeira parte. [...] Eu me lembro que o final do primeiro ato de *Trate-me leão* tinha uma coisa de carreira: eram jovens que saíam de casa, cada um ia à luta dos seus lances, aí se encontravam todos no buraco do metrô e lá pintava um baixo astral, um garoto morria. Essa cena foi meio inspirada numa apresentação dos *Doces bárbaros*, que a gente tava sem um tostão. Era 80 pratas a entrada do Canecão. Oitenta, rapaz! E a gente queria entrar e a gente não tinha dinheiro. Aí ficamos horas para conseguir entrar, ia na bilheteria e voltava... [...] Então essa noite, tentar entrar nos lugares e ser barrado e voltar, serviu de inspiração para esse último momento de *Trate-me leão*.[18]

Funcionando como metáfora para a limitação existencial das personagens, a limitação espacial era sugerida por sonoplastia que reproduzia o ritmo tenso dos batimentos cardíacos, comprimindo o elenco contra o tapume do cenário. Os atores gritavam uns pelos outros, chamando-se pelos nomes reais. Luiz Fernando Guimarães repetia a palavra "não" como um pedido de socorro, várias vezes, mexendo-se na penumbra do palco, até ser encoberto por um alarme que soava longamente. Aos poucos, devagar, o grupo se reunia na boca de cena e, baixinho, recomeçava a cantar o *Exército do surf*, agora quase declamado. A música que abrira a primeira cena fechava um ciclo do espetáculo, retornando para marcar o momento de ruptura. Era a despedida da cidade, da adolescência.

A segunda parte de *Trate-me leão* começava fora do Rio de Janeiro. Na sonoplastia, um solo de gaita destacava-se do barulho do mar e das falas que misturavam referências ao vento, praia, sol, mato, barracas, passarinhos, nuvens — "Grilos no mato". A personagem Charles, referência ao poeta do grupo marginal Nuvem Cigana, fazia a primeira crítica direta à postura intelectualista, referindo-se à vida mediada pela teoria. Veja-se a semelhança da fala, cujo motivo será repetido no restante da cena, com o poema do próprio Charles.

> Charles, a personagem: O planeta terra viveu, está vivendo e ainda vai viver dias dificílimos, mas vocês precisam ler nos livros para descobrir isso...
> Charles, o poeta: Na festinha xic pararica-se o artista/na rua o escracho é total/a sabedoria tá mais na rua que/nos livros em geral/(essa é batida mas batendo é que faz render).[19]

A cena define uma mudança. Agora, o Asdrúbal tenta ir mais fundo, deixando de lado o testemunho da vivência cotidiana para se aventurar numa tentativa ainda incipiente de reflexão, amparada em tom confessional e poético. O diário cede lugar à crítica sobre o trabalho de teatro, na visão das pessoas que o produziam.

Virgínia: Eu faço teatro.
Balu: Teatro, é? Que legal! Logo vi. Você tem um rosto expressivo mesmo...
Virgínia: "O grupo que eu trabalhava era bastante conhecido. Quer dizer, pelo menos lá no Rio.
Balu: Tinha nome o grupo de vocês?
Virgínia: Asdrúbal Trouxe o Trombone.
Balu: É o quê?
Virgínia: É isso mesmo.
Balu: Asdrúbal toca trombone?
Virgínia: É. Quase isso.
Balu: Muita gente. Tudo junto. Dá certo esse negócio assim?
Virgínia: Não. É uma confusão danada! Por isso até que a gente teve que dar um tempo aí... Droga... Quer dizer... Era um grupo incrível de pessoas. Pra qualquer lance que pintava, bastava a gente se olhar.
Virginia: Eu estou pensando... Um dia ainda vou voltar prum palco, sabia?
Balu: Teatro, né?
Virgínia: É. Só que pra voltar tem que ser abrindo o jogo. Não sei, não dá mais pra ficar com vergonha de provocar a fera. Eu queria mesmo era fazer alguma coisa que mudasse a história do mundo... Sei lá... ou qualquer coisa parecida com isso.

O grupo introduz nos diálogos um desejo novo de refletir sobre as vivências, experiências e sensações, que até então apareciam em estado bruto: "[...] a gente está procurando nos livros, nos jornais, nos teatros, uma nova maneira de pensar, viver, estudar, trabalhar [...]."

A mudança do texto corre paralela à da encenação. Se antes as cenas eram movimentadas por cortes freqüentes, que imprimiam um ritmo ágil às ações, "Grilos no mato" acontece num tempo ralentado, em que as personagens limitam-se a falar de suas emoções e experiências. A interpretação assume no episódio uma seriedade e um despojamento que, aliados ao tom confessional, criam uma quase fusão de atores e personagens, sem o anteparo crítico do humor que os separava até então. O procedimento cria um trânsito de emoções entre palco e platéia diretamente dependente da intensidade emocional e física do intérprete. Luiz Fernando Guimarães refere-se, em depoimento, a essa tentativa de ligação íntima com os espectadores.

> A gente tenta quebrar a barreira de palco e platéia. No palco cada um de nós fala de si, se coloca como pessoa: o lado forte e o frágil. Colocando sua fragilidade no palco você fica penetrável, compactua com a platéia. Fica no ar, no subtexto, uma coisa energética, coisa difícil de falar sobre ela. Essa energia eu não tenho controle. Tem dias que o espetáculo não acontece, porque depende do dia que cada um teve — não só os atores, mas também as pessoas da platéia. A gente tenta aprender a trabalhar com essa energia, mas é difícil. Há dias que você não está afim de se relacionar com as pessoas ou não está conseguindo, por um problema qualquer. Então fica mais difícil de se dar para o espetáculo, participar dele, trocar energias, passar suas idéias.[20]

O desejo de liberdade e autonomia desemboca no penúltimo episódio do espetáculo, "Mocidade independente". No desenho da cena, transparecia o cuidado de Hamilton Vaz Pereira com a organização espacial e a movimentação corporal dos atores. Os deslocamentos rápidos e precisos de um canto a outro da cena, a interessante composição de formações conjuntas dos atores, próximas, às vezes, de modernas coreografias, a orientação do movimento para as várias direções do palco, inclusive a altura, na tentativa de

preencher o espaço em todas as dimensões, aliava-se a uma impressão de improviso e soltura, resultante, naturalmente, do processo de criação das marcações. Como o movimento não havia sido imposto exteriormente, mas correspondia a um desenho traçado pelos próprios atores, todos ficavam à vontade para repeti-lo com naturalidade.

Novamente no espaço do apartamento, a comunidade de jovens discute os problemas do dia-a-dia. A divisão das tarefas domésticas, as contas a pagar, o aluguel do apartamento, são mostrados por meio da mesma composição por fragmentos que permitiu, até aí, o convívio do material reunido pelo grupo. Nessa cena, entretanto, o recurso parece adquirir estatuto de procedimento consciente de criação, através da abertura de verdadeiras clareiras interpretativas, que funcionam como espaços livres de expressão dos atores. É o caso do quase monólogo em que Regina Casé, como Julinha, faz hilariantes comentários sobre seus dentes, criando o divertido jogo entre ficção e realidade que permeia todo o espetáculo.

> Julinha: Eu estava falando pra ele que eu já fui muito mais viçosa, sabe? Que eu já fui muito mais engraçadinha. Agora que eu estou decaindo muito, sabe? Procê ver como é que eu era, bastava olhar minha boca. Eu tinha uma boca! Boca linda que eu tinha, sabe. Mas é que por várias circunstâncias eu não pude usar aparelho. Aí o siso, esse dente que tem aqui atrás, nasceu. Ele nasceu e foi empurrando meu dente todinho pra frente. Agora, ó só a merda que está, quer ver? Está vendo como é assim? A minha boca nem fecha, quer ver? Eu vou mostrar.
> Djamil (Luiz Fernando): Está uma merda mesmo.
> Julinha: Pode deixar que se eu quiser eu mesma falo mal de mim. O nome desse problema que eu tenho é falta de oclusão, entendeu? Isso na prática significa que eu não posso cortar, por exemplo, linha, durex, nada disso, entendeu? Por exemplo, se eu quiser colar um cartaz da minha peça, pra eu botar durex, tenho que cortar com esse dente aqui. Aí eu ponho o durex lá dentro. Daí na hora que eu tiro, está todo babado. Aí vai colar, não cola mais, entendeu? A minha vida é um inferno! O dentista me avisou com antecedência. Ele falou pra mim assim: "Olhe, dona Regina, a senhora..."
> Djamil: Peraí, Regina é o teu nome?
> Regina: Ah, já sei. Tá. Ele disse assim: "Olhe, Dona Julinha, a senhora daqui a algum tempo, quando estiver séria, vai tá dando gargalhada..." Que horror!

Como se vê, o processo dá aos atores total liberdade. Cada um compõe a personagem a partir de si mesmo e da maneira que julga mais interessante. O que se percebe, durante toda a peça, são modos diferentes de expressão, ligados às características pessoais do ator.

A contribuição de Evandro Mesquita, por exemplo, está mais ligada a um humor relaxado, carioca, de beira de praia, enfatizado pelo descompromisso com posições e atitudes em relação ao teatro e à vida. A banalidade voluntária da maioria de seus textos, a paródia da sociedade de consumo que mais tarde explodiria nas músicas de sua banda de *rock*, a Blitz, e a tendência ao deboche, são características pessoais, apesar de estarem presentes, em maior ou menor grau, em todo o grupo.

A relação divertida com as personagens aparece em Luiz Fernando Guimarães de forma natural, com o uso de brincadeiras apoiadas em achados corporais e de linguagem, com repetições de palavras e um ritmo original de dizer as falas com cortes e entonações inusitados.

Regina Casé é, nesse sentido, a mais "teatral" do grupo, recuperando mesmo alguns recursos característicos dos comediantes populares brasileiros pré-TBC, acrescidos de uma visão crítica, às vezes cáustica. O que não impede a extrema espontaneidade, a capacidade invejável de estar à vontade em qualquer situação, contracenando com os

amigos no palco como se estivesse na própria casa. Esse à vontade do tratamento informal funcionava como recurso infalível de aproximação com o público. A cumplicidade que a relação direta permitia reforçava a impressão de depoimento sincero, em que a atriz e o público pareciam colocar-se face a face, aparentemente sem mediações.

Já as contribuições mais poéticas, fugindo um pouco do clima cotidiano, vinham de Hamilton Vaz Pereira, autor dos textos que encerravam o espetáculo e que contrapunham uma tendência filosófica forte ao restante da peça, funcionando como súmula existencial da geração dos "asdrubals".

Os textos desse epílogo retomam as principais idéias da peça, agora narradas diretamente ao público. O desfilar dos monólogos expressa determinados comportamentos, temas e buscas de uma parcela da geração da década de 70, do meio cultural de classe média, das ruas das metrópoles brasileiras e, finalmente, de um grupo de teatro. Não existem mais personagens, nem enquanto os nomes ficcionais presentes nas outras cenas. Agora os nomes dos atores vêm seguidos da palavra leão, que reúne todos eles na comunidade criada pela experiência coletiva.

> Regina: Sempre que a gente pisa num palco, pinta assim um gosto estranho de provocar a fera. Eu acho que é tentar fazer da vida alguma coisa feroz, alguma coisa irresistível.
> Patrícia: A humanidade acreditou durante muito tempo que o sol, todas as estrelinhas do firmamento, giravam ao seu redor. Mas hoje a rapaziada está sabendo que o planeta Terra é apenas um astrozinho, que mais parece uma bola, e que rebola desfrutavelmente em volta da luz.
> Nina: Fazia um tempão que a gente desejava qualquer coisa. A cidade do Rio de Janeiro era estreita e junto com ela as nossas cabeças. E exatamente porque tudo estava assim tão mal parado, em algum momento as coisas teriam que ser diferentes. E de uma só vez, num curto espaço de tempo, cada um de nós pôs tudo em movimento. [...] Os amigos do orelhão, a escola, os amores num fim de semana e esse lugar aqui, ó (*indica o palco*). Em movimento tudo aquilo de que nunca se tinha duvidado.
> Regina: Aí não teve mais jeito! Depois que cada um de nós já tinha trocado o certo pelo duvidoso, cada um viu que tinha que partir pra uma aventura ainda maior. Só que tem que, nessa aventura, não ia ter lugar pra um ar superior, pelo que já se tinha feito, pelo que já se sabia... Foi por isso que a gente teve que catar as feras do bairro. A gente pegou e juntou a rapaziada no grito. Aí juntou, juntou, quando olhou, pronto! Estava formada mais uma equipe de comediantes! Essa equipe, assim como aquele astrozinho, rebola no sentido da luz. Mas sempre que ela souber de alguma coisa, eu sei que ela vai vir aqui contar pra vocês, que nem um cúmplice, um fofoqueiro, um apaixonado. Que nem aquele que ruge.
> Fernando: No momento que eu estou mais frágil, querendo saber das coisas, a escola dispõe de mim horas por dia, seis dias por semana, quatro semanas por mês, muitos meses em cada ano durante pelo menos 20 anos da minha vida! Mas também não importa saber como é que o óvulo e o espermatozóide se unem para o mistério da criação de um novo ser vivo. Isso me interessa mas não me interessa tanto quanto saber como é que eu vou continuar essa vida. Mas o que a gente espera encontrar em tão pouco tempo de existência aqui na terra? Apenas dores de cabeça? Tarefas impossíveis?
> Evandro: No momento que eu estou mais frágil, a escola dispõe de mim horas por dia, seis dias por semana. Então me diz, Cecil, me diz, eu preciso saber. A minha juventude eu devo dar pra minha família? Minha inteligência pra escola? Meus sentimentos ao serviço militar? Meu amor a todos os homens? E meu trabalho, Cecil, pra qual safado? Pô, será que a felicidade aqui na Terra vai aparecer sempre como se fosse assim uma visão fantástica? Não dá pra acreditar, Cecil, não dá! Por que razão então milhões de homens e mulheres deram vidas no compromisso de mudar esse destino?
> Perfeito: No momento que eu estou mais frágil, eu vou escolher as minhas próprias dúvidas. Porque não é sofrer menos que interessa, mas experimentar sentimentos de profundo prazer. Eu quero ser feliz! A necessidade que eu, você e toda essa gente aqui tem da vida não dá pra ser aniquilada. A ferocidade é um compromisso terrestre!

Trate-me leão, criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone, Teatro Ruth Escobar — Sala Gil Vicente, 1978. Fotógrafa: Teresa Pinheiro, Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (AMM — CCSP). 1º foto: Luiz Fernando Guimarães (Conde), Evandro Mesquita (Maraca), Perfeito Fortuna (Paulo), Nina de Pádua (Louise). 2º foto: Nina de Pádua, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, José Paulo Pessoa, Regina Casé (Leões)

Trate-me leão, Luiz Fernando Guimarães (Evandro), Evandro Mesquita (Fernando), Patrícia Travassos (Regina), Regina Casé (Nina), José Paulo Pessoa (Perfeito)

Trate-me leão, Luiz Fernando Guimarães (Jorge), Patrícia Travassos (Gilda)

Trate-me leão, Regina Casé (Julita), Patrícia Travassos (Gilda)

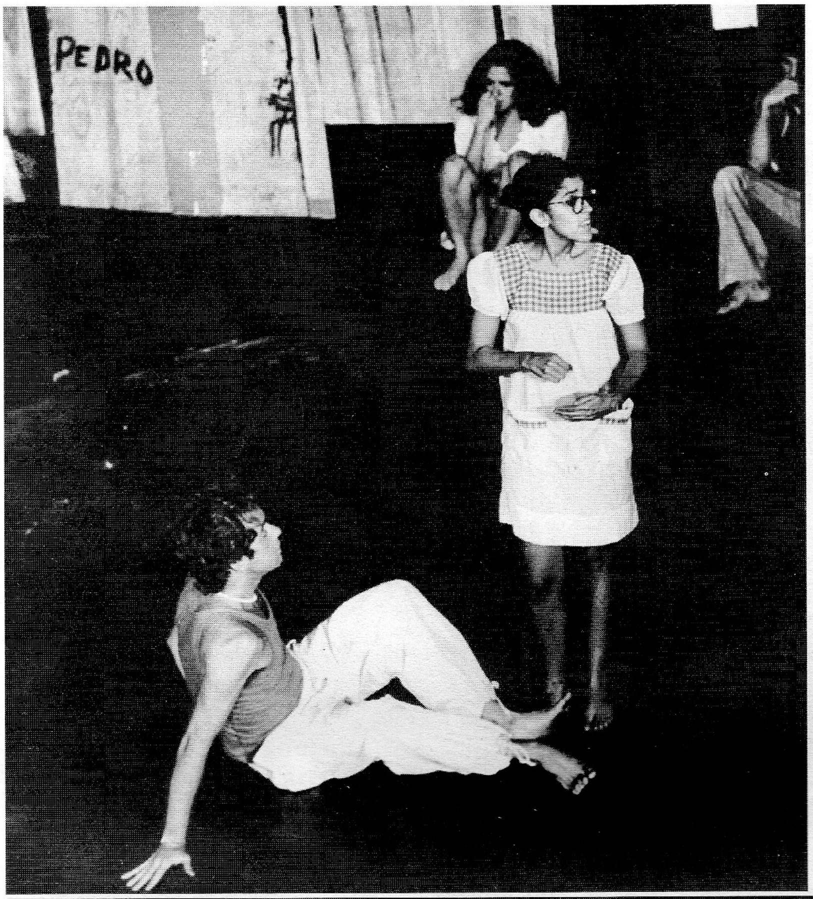
Trate-me leão, Perfeito Fortuna (Roberto)

Trate-me leão, Luiz Fernando Guimarães (Conde), Evandro Mesquita (Maraca), Perfeito Fortuna (Paulo), José Paulo Pessoa (Caique)

Trate-me leão, Patrícia Travassos (Suely), Luiz Fernando Guimarães (Conde), Evandro Mesquita (Maraca), Regina Casé (Kátia)

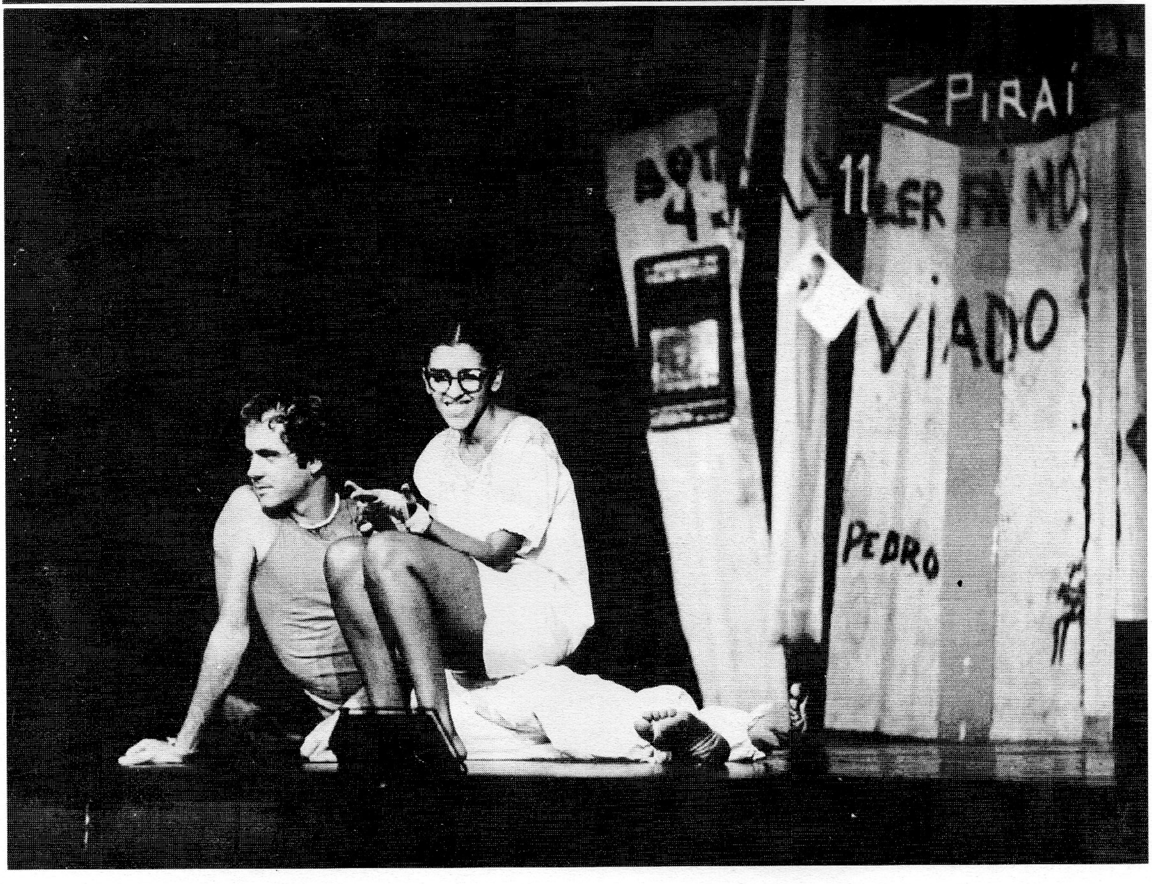
Trate-me leão, José Paulo Pessoa (Cesar), Nina de Pádua (Sarita), Perfeito Fortuna (Dudu), Patrícia Travassos (Alcione), Regina Casé (Tereza), Evandro Mesquita (João Carlos); no chão, Luiz Fernando Guimarães (Nestor)

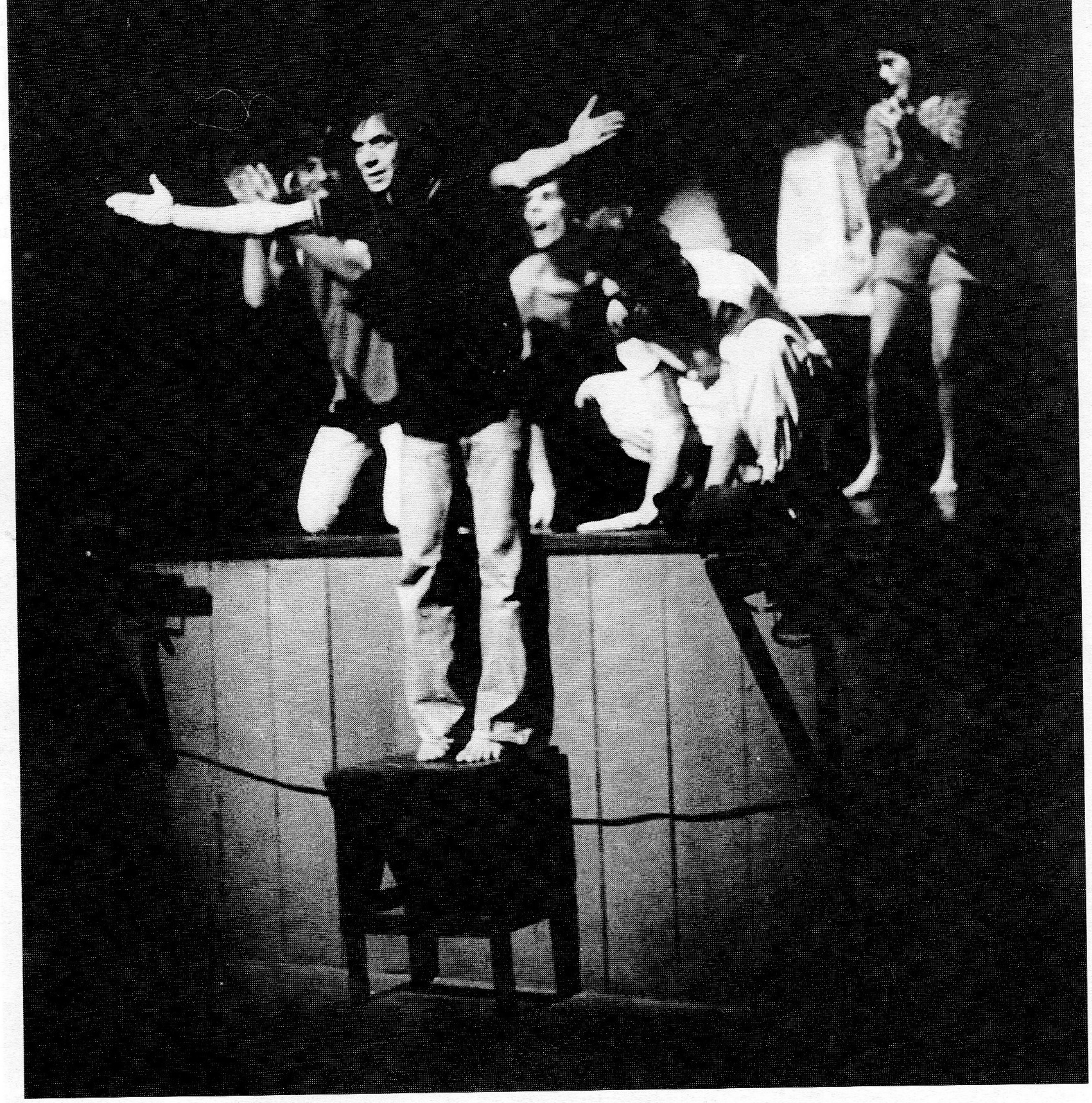
Trate-me leão, Patrícia Travassos (Quem Parte)



Trate-me leão. Ao fundo, Patrícia Travassos (Paula Meleca); em primeiro plano, Luiz Fernando Guimarães (Djamil) e Regina Casé (Julinha)

Trate-me leão, Luiz Fernando Guimarães (Djamil) e Regina Casé (Julinha)





Trate-me leão, Perfeito Fortuna

O inspetor geral, *Ubu* e *Trate-me leão* foram espetáculos em que a estrutura empresarial dominante na produção do teatro já fora contestada. O esquema semi-amador de trabalho resolvia os problemas econômicos de maneira doméstica. O material necessário para a confecção dos figurinos e um ou outro elemento de cenário eram conseguidos por intermédio de contatos pessoais. Isso dava aos espetáculos um caráter de produção entre amigos, pouco institucionalizada, em que se substituía o investimento de um único produtor por uma série de pequenos auxílios, "descolados" através de uma vasta rede de relações personalizadas, que incluía a comunidade de origem do grupo, mobilizada por um mecanismo de ligações afetivas.[21]

Trabalhando na base de cooperativa de produção, legalizada sob a forma de uma firma com vários sócios, o grupo não estabelece contrato de trabalho com nenhum profissional. Os salários são substituídos pelo convite à participação na cooperativa, com direito à partilha dos lucros e dos prejuízos, naturalmente. Jorginho de Carvalho, iluminador de *Trate-me leão* e *Aquela coisa toda*, considerado na época o profissional mais caro do Rio de Janeiro em sua área, entrou no esquema de relações do grupo, sem receber qualquer salário e com exigência de um acompanhamento muito próximo do trabalho. Seu depoimento esclarece a relação:

> Eu assisto ensaio sim. O Asdrúbal, inclusive, é o grupo que mais me faz assistir ensaio. Então, o que ocorre é que trabalho de grupo eu só dou dentro, porque é uma jogada totalmente aberta. Eu sento com o Hamilton e discuto com ele até às 5 horas da manhã sobre tudo que eu vi, que eu achei. Eu assisto um ensaio, passo algum tempo e depois assisto outro e também assisto ensaios passados especialmente para mim. Eu discuto com o Hamilton a luz de todo o espetáculo. [...] É claro que em grupo é sempre mais fácil de trabalhar, e o meu trabalho rende muito mais. E com o grupo, eu sempre trabalho mais tempo. Apesar de que em produções comerciais eu ganhe bem mais e me exija só um mês de trabalho. Em grupo, tem sempre problemas de dinheiro e me exige assistir mais ensaios, porque de repente eu resolvo uma cena pra um refletor, quando o diretor está marcando pra quatro. Em produção, a gente aluga refletor. Mas a luz não é dita só de uma forma, você pode iluminar de várias formas.[22]

Em um primeiro momento, o esquema alternativo mencionado pelo iluminador foi a forma de viabilização econômica do trabalho, fazendo frente às cada vez mais sérias restrições de produção e distribuição e constituindo uma resposta política ao esquema de produção comercial. No entanto, pode-se constatar que, paulatinamente, a produção cooperativada acaba por definir uma mudança na concepção do teatro. É natural que os criadores, coletivamente responsáveis pela empresa, queiram assumir, também em conjunto, a criação integral do espetáculo. O que se constata é que a opção por um modo coletivo de criação, pelo menos no caso do Asdrúbal, acaba eliminando a hierarquia das várias funções artísticas, pois todos os participantes têm direitos iguais sobre o produto artístico. O resultado do processo é que o espetáculo ganha autoria coletiva. Quem faz o texto, quem produz e quem atua é sempre o criador do Asdrúbal. É o que revela Hamilton Vaz Pereira neste depoimento:

> Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um autor ou de um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o

autor da transação. Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção para se sustentar, para comer às custas do seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir a arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo o grupo está filiado.[23]

A possibilidade de participação nas diferentes áreas criativas não significa a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo coletivo não implica o "todo mundo faz tudo", mas pressupõe o "todo mundo opina em tudo". No Asdrúbal, Hamilton funcionava como diretor, apresentando a proposta final de formalização dos improvisos e encarregando-se da redação final dos textos. A coordenação das diversas áreas continuava com Luiz Fernando Guimarães encarregando-se da divulgação, Patrícia Travassos dos figurinos, Regina Casé dos cenários, Evandro Mesquita dos cartazes, programas e trilha sonora e Paulo Conde e Perfeito Fortuna da produção. Todos eram atores.

A partir de *Aquela coisa toda*, todos começaram a dirigir algumas cenas, resolvendo pessoalmente vários pontos do espetáculo. O grupo começou a conceber a peça quando apresentava *Trate-me leão* em excursões pelo Brasil. Mas a dedicação necessária à criação do novo trabalho só foi possível em março de 1979, quando Hamilton Vaz Pereira apresentou ao grupo uma estrutura dramática em vários atos, que concebera num processo solitário de vários meses. O fio condutor do roteiro era uma "dispersa trupe de solitários", uma equipe de comediantes refletindo sobre si mesma e seu trabalho. Se *Trate-me leão* fora construído a partir da experiência individual dos atores, *Aquela coisa toda* seria feito com base na prática coletiva do Asdrúbal. A história retomava o final de *Trate-me leão*, continuando a narrativa a partir do momento em que a equipe passou a existir e a viver coletivamente. A proposta de Hamilton era sintetizar os momentos mais marcantes dessa vivência.

Um dos pontos delicados a vir à baila nos ensaios era a quantidade de elogios e prêmios que o grupo recebera por *Trate-me leão*, modificando as relações entre as pessoas. O núcleo mais antigo, que permanecera junto durante o espetáculo, alguns convivendo desde o início do grupo, como era o caso de Hamilton, Regina, Luiz Fernando e, pouco depois, Perfeito Fortuna, Patrícia e Evandro, formava, mesmo sem querer, uma comunidade à parte, construída através da experiência coletiva de vários anos. Os novos integrantes, como José Lavigne, Janine Goldfeld, Claudinha e Chacal, vinham de outras experiências, mas eram convidados a fazer um espetáculo sobre uma vivência comum.

Numa tarde de sábado, durante um ensaio, inesperadamente explodiram as contradições que separavam o antigo do novo núcleo de criação. Sem votação, sem combinação, decidiram que não podiam continuar juntos. Das 14 pessoas em cena, saíram cinco atores, e os encarregados da produção deixaram de trabalhar no palco. O novo racha foi algo terrível para o grupo, que considerou a cisão um espetáculo que não estreou.

A partir desse momento, o Asdrúbal retomou o processo de criação a que estava habituado. Partiu de determinadas intuições, temas e vontades, exercitando-os por meio de improvisações, durante as quais Hamilton anotava as principais descobertas. Como sempre, o diretor encarregava-se de organizar o material caótico surgido dos improvisos, arranjando os ingredientes semanalmente, para reapresentá-los ao grupo.

O critério de aproveitamento dos elementos relacionava-se diretamente ao grau de estranhamento causado por eles. As soluções inusitadas, que provocavam reações inexplicáveis, desafiando critérios de valor, eram imediatamente escolhidas para compor a cena. Os ensaios ganharam novo estímulo quando Hamilton levou para o palco a miniatura de um teatro, uma pequena caixa com marionetes entre minúsculos cenários. A idéia de trabalhar a história de uma trupe de comediantes concretizava-se.

O clima dos ensaios, entretanto, continuou tenso. Era muito difícil fazer um espetáculo que tratava da prática teatral do grupo e dos conflitos que uma auto-avaliação necessariamente gerava. Além disso, os atores começavam a manifestar interesses quase inconciliáveis, que explodiam nas diferentes direções que cada um pretendia imprimir ao trabalho. O Asdrúbal, àquela altura, era realmente uma dispersa trupe de solitários. A oposição entre a tendência do grupo que defendia um caminho mais poético de manifestação e a outra, que preferia dar continuidade à linha de depoimento irônico do cotidiano, acirrava-se. Hamilton Vaz Pereira define dessa forma a oposição:

> A gente brigava... Eu queria testar alguma coisa a nível de outro espírito, de outra coisa que eu acho que a gente conseguiu na *Farra da Terra* e não conseguiu n'*Aquela coisa toda*. Assim, cenas mais poéticas ou compor umas histórias, como as histórias que tem na *Farra da Terra*. E quando eu tentei colocar uma nova sensibilidade lá no Asdrúbal, naquela época, em 79, fui totalmente cortado, assim, dos outros não quererem saber daquele tipo de estória, daquele tipo de personagem. Só Perfeito era quem dava uma força. Então saiu um espetáculo muito tenso. E ele falava de coisas muito difíceis. Falava de teatro.[24]

O processo de criação de *Aquela coisa toda* funcionava como instrumento de descoberta do próprio método de trabalho, construindo para o grupo uma identidade e, ao mesmo tempo, revelando-a para o público.

Em *Trate-me leão*, o Asdrúbal falava pouco de teatro. Interpretava a si mesmo, e sua experiência de vida era mostrada como experiência social, desenhando o imaginário jovem da classe média do Rio de Janeiro. Algumas restrições que o espetáculo sofreu referiam-se exatamente à âncora particular que lançava. *Trate-me leão* foi considerado um depoimento restrito a adolescentes de zona sul, pois o ponto de partida, socialmente determinado, restringia o alcance do trabalho. O sucesso da peça nas excursões pelo país encarregou-se de desmentir a afirmação. A ampla aceitação mostrou que o retrato da juventude não era tão particular e que a reflexão sobre os "umbigos dourados" de sol podia atingir regiões de mau tempo.

No entanto, é indiscutível que a experiência dramatizada tinha raízes numa experiência social específica. O espetáculo reunia tipos, recortes de situações e depoimentos que exibiam o repertório lingüístico e gestual colhido no dia-a-dia da vivência carioca. A integração dos atores ao grupo vinha exatamente da sintonia de experiências de vida gestadas na mesma classe social e educadas em formação cultural semelhante. Os "asdrubals" representavam um estrato social que, no início da década de 70, estava com quase 20 anos, cursava faculdade, pertencia à classe média e residia na zona sul do Rio de Janeiro. A novidade do trabalho era a maneira nova de mostrar em cena a experiência comum. O Asdrúbal transformava um modo de vida em código teatral.

N'*Aquela coisa toda* a compulsão era falar de si e do teatro por intermédio do código recém-criado. Como não poderia deixar de ser, o espetáculo começava com o "Big

Theatrinho". Sem texto, os atores criavam uma sonoplastia de gritos e assobios misturados ao nome do grupo, legendado na faixa que percorria todo o palco: "Um disperso Asdrúbal trouxe solitário o trombone."

A epígrafe da cena dava a chave de decifração para a série de movimentos e ações que acontecia sem possibilitar uma leitura única: "Essas figuras enigmáticas colhem o fogo, a água, a terra, o ar, misturam esses ingredientes num tal caldeirão e a coisa explode." O grupo mostrava a criação de um espaço imaginário. A referência aos elementos básicos de criação da Terra indicava a construção da cena pela mistura de elementos primários/imaginários.

A primeiridade intuitiva aparecia como recurso fundamental de criação desse começo, muito mais próximo do "era uma vez..." das histórias infantis do que de uma amostragem de procedimentos de construção do teatro. Brincando de amarelinha ou pulando corda, a dispersa trupe construía uma identidade, ao mesmo tempo que esboçava a criação a ser mostrada.

O palco vazio, sem tapadeiras laterais ou de fundo, anunciava o gesto de abrir caixas e baús para revelar os truques do teatro. O espetáculo pretendia mostrar ao público como se fabrica a ilusão teatral, não no sentido de quebrá-la para criticar ou denunciar outra realidade, mas simplesmente como amostragem lúdica do jogo cênico. Brincar com a representação significava mover-se entre os extremos que vão do fascínio poético à ruptura da ilusão teatral.

A parede do fundo do palco era recoberta por desenhos de balões, trilhos urbanos, naves espaciais, instrumentos da viagem teatral observada pelo grafite de um olho enorme, indicado por uma seta de mão dupla. O olho que via o meio de transporte refletia imaginariamente a possibilidade da viagem.

Logo abaixo do olho, solta num canto do palco vazio, estava a miniatura do teatro, ao lado de uma seqüência de figurinos à espera da caracterização dos atores. Ao guarda-roupa/cenário acrescentavam-se máscaras, bandeiras, lunetas, um pequeno globo terrestre, um imenso coração de cetim. Se com seu cenário/tapume de obras *Trate-me leão* se inscrevia no espaço urbano, *Aquela coisa toda* definia visualmente o mundo da cena. Em lugar da cidade, o teatro.

A referência ao jogo lúdico parecia mais evidente na segunda cena do espetáculo, quando Hamilton Vaz Pereira (Tiago) procurava fantasias no baú das crianças, chamando Patrícia Travassos (Joana) para participar da brincadeira. O diálogo inicial já indica o estranhamento do espaço teatral: "Que lugar é esse?" A resposta é a frase que reaparece como vinheta em todo o espetáculo: "É crer pra ver."[25] A intenção primeira é mostrar como a imaginação pode criar o teatro, usando apenas o corpo do ator e poucos elementos cênicos, que mudam de função à medida que são manipulados.

A necessidade de reinventar o teatro parte da recusa em aproveitar conquistas anteriores, começando da estaca zero. A postura reaparece na continuação da cena, quando o teatro grego e o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, são descartados como "clássicos". O diálogo enfatiza a negação da técnica tradicional, qualquer que seja ela, e a busca de caminhos próprios de expressão, descobertos durante o processo criativo. É interessante destacar, nesse sentido, a fala em que Patrícia Travassos enumera as descobertas do grupo:

Tiago: Era uma vez, há mais ou menos 2.500 anos atrás... Ao pé da acrópole de Atenas, tem início a história do teatro europeu.
Joana: Aí tem coisa... Diz se eu não estou parecendo Sérgio Cardoso?
Tiago: Teatro do Estudante. Janeiro de 1948.
Joana: *Hamlet.*
Tiago: *Hamlet.*
Joana: O homem já foi a Júpiter. O Skylab já riscou as nossas cabeças. E a gente fica aqui sonhando com os clássicos. Não fica nem bem, né? [...] Uma dispersa trupe de solitários vai navegar pelo mundo, conhecer a cara do mundo, descobrir a pólvora, a bússola, o papel, o macarrão, as ervas, navegar até a China.
Tiago: Homem, mar, vagas, propósitos assombrosos, solidões evidentes, vencidas simplesmente pela audácia. Terra à vista!

Os atores continuam a remexer no baú, ou a "mexer nos truques do artista", até descobrirem uma roupa de astronauta, a senha que desencadeia a contagem regressiva para o lançamento da nave/teatro. Cantarolam *Strangers in the night*, acompanhados por um solo de gaita que se destaca em meio a sons interplanetários. Através de movimentos bruscos e gritos, imitam solavancos na nave que invade a "Área dos tremores", sem ruptura com a cena anterior. De uma cena poética, assumidamente imaginária, que recupera a mitologia da era espacial para a criação cênica, passa-se a um tratamento mais próximo de *Trate-me leão*. A diferença é que a linha de humor reaparece acentuada, desenhada por um traço ferino que satiriza a morte e o ritual católico. É a cena em que Geraldo e Helena, dois irmãos, ficam sabendo da morte do pai.

Helena (Regina Casé): É que aconteceu uma coisa horrível com o pai da gente! O homem se deu um tiro na cabeça!
Geraldo (Evandro Mesquita): Papai não pode ter feito isso! E a mamãe? Ela já sabe de tudo? [...] Meu pai, meu pai, meu máximo pai... Heleninha, Heleninha, o que é a morte?
Helena: Não sei, Geraldo. Mas eu fico pensando: será que, no caso do papai, ela é suficiente?

Chega o corpo do pai de Geraldo. O som fúnebre de um surdo, tocado em intervalos regulares durante a cena, contrasta com a crítica corrosiva das interpretações. Quando os atores simulam o enterro do pai suicida, uma música solene, cantada em latim, acompanha a leitura do obituário, repleto de lugares comuns da vida de classe média. Durante toda a cena, Evandro Mesquita carrega o imenso coração de cetim rosa, réplica perfeita de outro em menor tamanho que adorna o lado esquerdo de sua camiseta. Todas as vezes em que declama enfaticamente o "pai, pai, meu máximo pai", bate no peito indicando o ato de contrição.

A morte do pai e a religião que expia a culpa são demolidos pela paródia dos rituais exteriores que, somados aos lugares comuns e às frases feitas dessas situações-limite, relativizam a dor e transformam a cerimônia do enterro em algo extremamente ridículo. Um exemplo engraçado do procedimento acontece quando os atores simulam a descida do caixão do pai à sepultura. Geraldo, contrito, reza o Pai-Nosso e, como despedida, desfecha a frase certeira: "Meu pai, meu pai, meu máximo pai, você foi pra uma melhor, não foi? Então é isso aí. Vai fundo, papai."

A cena é interrompida por um corte que congela a história contada, ao mesmo tempo que inicia uma discussão sobre o modo de contá-la, ou seja, sobre os procedimentos

usados na criação da cena. O recurso metateatral, além de funcionar como mecanismo de ruptura do clima ficcional, incorpora o processo criativo ao espetáculo. Mais que definir que aquilo que se vê é uma construção imaginária, suficientemente evidenciada pela paródia, o corte introduz a amostragem do processo de criação. No caso, aquele do Asdrúbal Trouxe o Trombone para a elaboração de *Aquela coisa toda*. Quem faz a ruptura é a atriz Patrícia Travassos:

> Joana: Eu não estou entendendo nada!
> Todos: Ih!...
> Joana: Sem referência no real, a gente acaba se perdendo!
> Todos: Ih!
> Joana: Gente, esse funeral está se tornando uma coisa absurda!
> Todos: Sai, sai!
> Joana: Bom, pode ser que tenha a ver com alguma tribo asiática. Bora-Bora, Java... mas não tem nada a ver com a realidade brasileira. [...] Qualquer pessoa que já chorou seus mortos, cada espectador sabe que um fato como esse é algo que exige respeito.
> Espiroqueta: Pelo amor de Deus, Antígona! Ninguém aqui está interessado nos fatos [...] Vou contar um segredo procê, meu bem. Isso aqui não é um documentário não!

É evidente que as discussões do grupo durante o processo criativo não deviam acontecer em torno de questões como a reprodução fiel da realidade. A não-filiação ao realismo era um pressuposto evidente do trabalho do Asdrúbal, em torno do qual parecia existir sintonia perfeita. O interessante é que o grupo usa a divergência em torno de uma questão qualquer como motivo para recusar certas posições. É o que acontece com o realismo e a reprodução da realidade brasileira no palco, defendidos na época por correntes políticas de esquerda, que consideravam o teatro um instrumento de participação nas lutas sociais. Hamilton Vaz Pereira, em artigo sobre um concurso de peças universitárias, critica a posição.

> Só deu textos cheios das preocupações de "denúncia social", aqueles textos "conseqüentes", aquela tentativa de levar à cena "os grandes conflitos do homem moderno brasileiro". Enfim, uma reprodução em grande escala de chavões dramáticos, politizantes, de uma pieguice inesgotável. Universitários! Estou sabendo que quem escreve para teatro sente como o teatro deveria/poderia ser algo mais forte para a sociedade do que é atualmente, mas a dura realidade é que ele tem um campo de ação social pequeno (normalmente alheio à nossa vontade). Por isso, quando a gente partir para criar teatro, vamos parar com essa idéia moralista de que nós, comediantes e/ou teatrólogos, somos a consciência cristalina dos pobres e oprimidos [...]. Isso deu para sacar demais na semana que o Asdrúbal Trouxe o Trombone passou na Pontifícia Universidade Católica/Rio. Lá, participando de umas mesas-redondas, apresentando um ato "Dramamine" grátis ao ar livre, além do espetáculo *Aquela coisa toda*, deu para sacar ao vivo, inteiro no seu vídeo, o que muita gente está careca de saber e viver: só os artistas e os universitários burros, otários incompetentes no saque da matéria viva, ainda não perceberam que a galera não precisa do nosso teatro que se pretende representativo. Não precisa nada desse teatro careta que tem como maior interesse falar pelos outros dos outros, mas não do seu umbigo, que se julga consciência do mundo brasileiro.[26]

Hamilton opunha a poesia de suas investigações imaginárias ao posicionamento das correntes de esquerda, que faziam um teatro militante e de confronto direto com a ditadura militar. A referência ao umbigo era uma resposta clara às cobranças de uma parcela do público e da crítica, para quem o Asdrúbal deveria assumir um posicionamento político mais claro. O que, àquela altura, significava engrossar as fileiras do "teatro de resistência".

Aquela coisa toda respondia às cobranças de outra maneira. A primeira e segunda cenas do espetáculo eram marcadas por um clima onírico e fantástico, adequado à investigação dos processos criativos do Asdrúbal. Os atores interpretavam com a mesma energia e mobilidade corporais de *Trate-me leão*, mas a intenção simbólica resultava numa composição gestual mais construída. Na cena de Geraldo, por exemplo, a interpretação adquiria novo contorno, desenhando uma composição farsesca que se aproximava dos tipos estereotipados do circo-teatro, herdados do melodrama. A reprodução de clichês encontrava correspondência exata nesse código tradicional, em que a mão fechada, desfechando golpes no peito, era índice eficaz de sofrimento.

Os figurinos acompanhavam em parte essa opção. Em lugar dos trajes cotidianos e comuns de *Trate-me leão*, formados basicamente por *jeans* surrados, tênis e camiseta, *Aquela coisa toda* vestia os atores com figurinos coloridos, completados por adereços que funcionavam simbolicamente, como o já referido coração rosa, fixado em recorte no peito de Geraldo ou enformando uma almofada de cetim.

A cena seguinte, "*Flash* sobrevivência", continua as discussões sobre o trabalho, a maioria delas olhada pelo prisma dos relacionamentos pessoais. A tentativa de se olhar como equipe de criação acaba resvalando para o modo de relacionar-se em grupo, com todas as opiniões divergentes e suscetibilidades implicadas no convívio. As questões de sobrevivência dos atores ("Joana, essa tua preocupação com a qualidade do nosso *show* me emociona, mas enquanto eu choro, minha barriga reclama!") e as brigas constantes ("Nesse esquema de trabalho, simplesmente, eu, Lobão, não trabalho mais.") são desenvolvidas por meio de cortes bruscos, seguidos de breves silêncios, quebrados por novos diálogos e ações.

Evandro Mesquita (Lobão) abandona a discussão com o grupo para retomar a interpretação de Geraldo, agora numa chave mais poética e onírica, próxima do clima de sortilégio do início do espetáculo, com previsões de um futuro em que seja "um astro como o sol, a lua, luz de uma nave mãe, Dioniso star, emocionante como um navegante que ensinou o homem a voar".

Nova ruptura introduz o público como coadjuvante. Hamilton, fazendo a personagem Tiago, entra no palco aparentemente em hora errada. Os colegas o advertem e tentam em vão retirá-lo de cena. Evandro retoma, mais uma vez, seu intermitente personagem Geraldo, declamando o "pai, pai, meu máximo pai" como pretexto para salvar a situação. É nesse momento que Patrícia Travassos introduz com uma frase o novo plano ficcional/teatral: "Não adianta, gente. O Tiago pirou! O Tiago está completamente pinel! Ele acordou hoje de manhã se sentindo um Armstrong! Vestiu uma roupa de descobridor e saiu por aí... navegando..."

O navegador a que Patrícia se refere é o próprio Hamilton/Tiago da primeira cena do espetáculo, que descobriu a roupa de astronauta e partiu em direção ao futuro, acompanhado pela dispersa trupe de solitários.

Como se pode ver, o espetáculo caminha pela alternância entre vários planos narrativos. Começa assumindo o trabalho de ficção, com o baú das crianças concebido como o espaço do imaginário por excelência, que abre a possibilidade de descoberta de imagens "do arco-da-velha". O grupo mostra como começou a viagem teatral amparado numa postura de exaltação da imaginação, concebida como fonte geradora do trabalho criativo:

"É crer pra ver." A movimentação coreografada, o gesto simbólico e o assunto girando em torno da ilusão teatral mostram que a trupe de solitários entra em cena para mexer nos truques do artista. Usá-los sem revelá-los. Por isso a cena permanece na chave ficcional.

Ao mesmo tempo, o sujeito que assume as ações é a dispersa trupe de solitários, graças a quem o imaginário se realiza. Caminhando com o espetáculo, percebe-se que na "Área dos tremores", o grupo sai da posição inicial de embarcar simbolicamente na ficção para apresentar-se como enunciador dela. Nesse caso, é o Asdrúbal que mostra como trabalha a matéria teatral. Para mostrar melhor, representa a história de Geraldo. É evidente a semelhança da personagem, da história e da maneira de contá-la com *Trate-me leão*, que funciona aí como modelo de linguagem. O humor e a crítica dirigem-se, mais uma vez, contra a instituição familiar, agora numa aproximação mais feroz e demolidora.

No entanto, novo plano da enunciação interfere quando é introduzido o corte para discussão da cena: "Eu não estou entendendo nada!" Nesse momento, são os atores que se dispõem a discutir, ainda que de modo incipiente, os caminhos possíveis para realizá-la. O foco no teatro permite até mesmo declarações programáticas, pois "ninguém está interessado em fatos" e "isso não é um documentário".

O *intermezzo* técnico é abandonado quando se impõe o "Flash sobrevivência". Mais uma vez, os atores reclamam da falta de dinheiro, dos delírios, dos melindres individuais. É evidente que o corte não diminui a importância do plano anterior, por meio do qual o Asdrúbal se declarava enunciador do espetáculo, não apenas como indivíduo buscando se expressar, como acontecia até então, mas já como um coletivo de criação teatral. Pondo em prática, mesmo sem querer, uma técnica de distanciamento, o Asdrúbal intercala dois planos narrativos: o da personagem, ficcional, e o do ator, profissional. Profissional porque o ator, nesse caso, não se mostra em cena como indivíduo, mas no exercício de construção de seu teatro.

É nesse momento que Hamilton Vaz Pereira/Tiago entra em cena. Erra a cena. E a partir dessa entrada, significativamente desencadeada pelo diretor da peça, na realidade e na ficção, começa um processo fascinante de mistura dos vários planos ficcionais introduzidos até então, e acrescidos de um novo coadjuvante, o público, a quem o grupo passa a dirigir-se diretamente. Assim temos o Asdrúbal mostrando, simbolicamente, como trabalha como a ficção ("É crer para ver"), o Asdrúbal declarando-se enunciador do espetáculo como um coletivo de criação e discutindo seu modo de enunciar, o Asdrúbal representando uma história (de "um Geraldo") e o Asdrúbal falando de si mesmo como grupo de indivíduos que se relaciona e tem problemas pessoais.

O entrelaçamento de planos, acompanhado pela interpretação dos atores, numa passagem de pessoas a personagens e personagens de personagens, teve o reconhecimento da crítica, como se pode ver pelo comentário de Sábato Magaldi: "Os atores brincam com a representação, apelam para o sortilégio poético e rompem o clima ilusório, numa das mais apuradas formas de estranhamento vistas em nosso palco."[27]

A reprodução de alguns trechos da cena ajuda a definição desses procedimentos.

> Tiago (Hamilton): Mas é incrível! É incrível como tem gente que eu não conheço! Eu preciso descobrir o que essa gente toda aí sentada está querendo, aliás, eu vim aqui pra isso! Pra saber qualé!

Joana (Patrícia): É que o Tiago está se sentindo muito solitário (*pedindo desculpas ao público*). Uma trupe que a gente conhece anda muito dispersa, solitária. E o Tiago está disposto a subir no palco, encontrar com vocês e acabar com essa solidão.
Tiago: Acabar de vez com essa solidão!
Joana: Agora, o que você não pode, Tiago, é entrar assim sem mais nem menos, interromper um *show* com essa roupa ridícula...
Lobão (Evandro): Essa roupa ridícula...
Jandaia (Perfeito): Tiago, você está indo longe demais!
Tiago: Nós estamos indo em direção ao futuro, Jandaia! Será que vocês não percebem? Será que vocês não perceberam ainda? A gente acaba de descobrir um continente!
Joana: Definitivamente, você não está legal! [...]
Tiago: Eu nunca estive tão bem em dias de minha vida! Minha família vai bem. Grisalha, mas vai bem. Realmente namorar, realmente namorar, eu não tenho namorado muito. Mas agora eu pergunto: E namorar é uma das coisas mais importantes que existe?
Joana: Não!
Tiago: Pra mim é! Mas tudo bem, tudo bem. Meus amigos, agora um pouco de atenção aqui comigo. Se a Joana não está se sentindo bem, se ela está num momento difícil da carreira dela, ela deve colocar isso numa reunião do grupo, porque aqui não é o momento.
Joana: Eu? Mas eu estou bem, eu estou legal! Quem que disse que eu não estou bem? Acontece com qualquer um... certo, certo, eu... às vezes, eu me perco. Eu não sei nem o que eu estou fazendo aqui nesse palco! Poxa gente, eu estou saudável, eu estou legal! Agora, se o Jandaia e o Lobão passam por um período difícil...

A cena continua com acusações recíprocas, verdadeira briga interna, até que Hamilton/Tiago interrompe a discussão, funcionando como espécie de *maître de jeu*.

Tiago: Vamos parar então e vamos mostrar pro distinto público como é que a gente está bem. [...]
Espiroqueta (Regina): Pode deixar que eu seguro aqui... Eu levo um papo com eles (*dirigindo-se ao público*). Olha pra cá. Olha aqui! Sabe o que que é isso? É ânsia em demasia, entendeu, de se expressar. Isso é porque eles são artistas. Artista tem isso mais. Mas todo mundo tem. O problema não é só deles. Ninguém vai ficar chateado com eles porque não é só deles. Eu acho que vocês também têm. Eu acho, inclusive, que todo mundo que está aí embaixo está louco pra estar aqui em cima, entendeu? E todo mundo que está aqui em cima, também, nesse momento, está louco pra estar aí embaixo. É por isso que cria essa tensão, entendeu? Eu acho que essa vontade de se expressar, qualquer dona de casa tem. Se chegar pra ela e perguntar se ela não quer fazer, assim, um *Malu mulher*, claro que ela quer! Se pegar um arquiteto e perguntar, assim, se ele não quer fazer um *Plantão de Polícia*, ele quer. Mesmo, assim, um antropólogo. Se perguntar pra ele se ele não quer fazer, assim, um *Carga pesada*, está doido pra fazer.[28] Todo mundo quer se expressar hoje em dia. Até minha turma, né, turma? Só que eu acho que, se vocês percorreram esse caminho árduo, difícil, chegaram até aqui, agora não dá pra ficar com essa cara de bunda não! Agora, meu filho, tá aqui em cima, tem que dizer por que veio! Canta alguma coisa aí, dança. Agora é hora de fazer! Com vocês, eles!
Tiago: É claro, vamos fazer! Se a gente não fizer, vão subir aqui no palco e fazer pela gente. Chegou o momento. [...] Então vamos fazer o seguinte. Nós vamos contar mais uma história. A história de um Geraldo!

É o início da sexta cena do espetáculo. Mas, antes de entrar em sua análise — ela concretiza todos os procedimentos apontados anteriormente —, cabe chamar a atenção para alguns pontos do trecho citado. Em primeiro lugar, a frase de Regina Casé, que finaliza a cena. Hamilton pede concentração a todos, para iniciar a cena de Geraldo, ao que a atriz, no papel da Espiroqueta, responde: "Eu estou concentrada, Tiago! Eu sou assim em qualquer lugar... Na minha casa... Isso é o jeito da pessoa."

É evidente que a atriz fala de si mesma e de sua maneira de encarar o teatro. Ligando-se essa afirmação às idéias mencionadas anteriormente, especialmente sobre a necessidade de expressão do ser humano, tem-se uma imagem aproximada da postura francamente antitecnicista do grupo. O que os atores dizem é que qualquer pessoa pode fazer teatro e, mais que isso, que teatro é algo que pode ser reinventado a cada momento, sem precisar seguir qualquer modelo. Para representar, um ator não necessita de formação especializada, dose prévia de cultura teatral ou excessiva sensibilidade.

Descontado o exagero da afirmação — e tudo o que já se disse até aqui define o processo de aquisição de uma técnica através do trabalho coletivo —, é interessante notar a relação especial que o grupo estabelece com o público a partir dessa postura. Pois ela pressupõe que o público seja tão criativo quanto o grupo, já que tem a mesma necessidade de auto-expressão. O que parece faltar é um espaço de manifestação que permita ao público levar para a cena seu jeito particular de ser na vida.

Além disso, o espetáculo se oferece aos espectadores como amostragem de um processo de trabalho. Nesse sentido, funciona como modelo. A doação do trabalho como estrutura aberta, em processo de composição e, mais ainda, a afirmação de que aquele é um teatro feito por não-especialistas e, portanto, acessível a todos, gera uma intimidade entre atores e espectadores que vai além da relação comum palco–platéia. O trecho de uma crítica de Yan Michalski, por via negativa, corrobora essa impressão.

> Outro motivo de frustração parece residir na atitude expressa numa frase-chave do texto, em que Regina Casé diz mais ou menos: "Como atriz de uma dispersa *troupe*, não preciso de papéis. Eu quero ser uma personagem na vida de vocês." A frase é de efeito charmoso, mas contém um grave equívoco. Como atriz de uma *troupe*, dispersa ou não, Regina Casé precisa desesperadamente de papéis. Se ela continuar se limitando a interpretar, dentro e fora do palco, ainda que sempre magistralmente, o papel único de Regina Casé, ela tenderá a ter cada vez menos chance de entrar nas nossas vidas como uma personagem capaz de atuar concretamente sobre elas. Aliás, para alguém tornar-se uma personagem suscetível de estar efetivamente presente na vida de outra pessoa, desconfio não ser o palco um local particularmente propício: entrar na vida de outrem pressupõe um outro tipo de convívio.[29]

É exatamente esse "outro tipo de convívio" que o grupo procura, tentando mudar a relação palco–platéia. Se a nova relação está sendo procurada em lugar errado, é bom lembrar que essa tendência não é um caminho isolado. A série de experiências chamadas genericamente de *performance* é marcada justamente pela ruptura com a representação e pela tentativa de inserção na vida. No entanto, é importante ressaltar que o crítico tocou no ponto fundamental. De fato, a relação proposta pelo grupo com o público pretende ser pessoal, baseada numa interpretação do ator que só tem sentido se for alimentada por experiências vitais cada vez mais diferenciadas, que lhe permitam manter-se como matriz da criação e ao mesmo tempo oscilar dentro de uma ampla gama de possibilidades expressivas. É o que declara a esse respeito Regina Casé:

> O teatro faz parte do meu dia-a-dia. Eu não tenho uma hora separada, nem no palco. [...] O palco é interessante como outros momentos da minha vida. Mas se a minha vida não ficasse sacralizada, e amorosa, e interessante e prazerosa, igual ali, isso ia criar um desequilíbrio. Eu não ia conseguir criar legal e ser legal no palco. [...] É claro que o palco é um espaço em que a sociedade

permite à pessoa ser mais louca do que é o dia inteiro. Pode fazer coisas que tem vontade de fazer o dia inteiro e não pode. É um lugar privilegiado nesse sentido. Não para os limites do ator, de seu corpo, de sua cabeça, mas da sociedade em que vive.[30]

Hamilton Vaz Pereira tem opinião semelhante à de Regina, quando afirma que a relação ator–espectador é apaixonada, pois se baseia na atração que um ser humano exerce sobre outro.

> É legal você conseguir se dar a liberdade de estar numa festa, num salão, num palco, e de repente ter algumas pessoas dando atenção a você, porque você é bonito, porque você canta bem, porque você tem um jeito de se movimentar atraente, você está contando uma história interessante. Então você percebe isso e você quer permanecer naquilo porque é uma coisa boa. [...] Isto te dá a dimensão exata do ser humano que você é. Você consegue prender a atenção de uma pessoa, de um grupo de pessoas, durante quantos minutos?[31]

"A história de um Geraldo" é um bom exemplo dessa capacidade. Uma boa história, que funciona ao mesmo tempo como síntese do processo de criação do trabalho e desvendamento das relações do Asdrúbal com o teatro. Nas palavras do grupo, trata-se de uma "desmontagem" em que os atores mostram como fabricam a ilusão teatral.

O grupo começa narrando a história de Geraldo em procedimento característico da criação coletiva, com todos os atores opinando no desenvolvimento da trama, sem respeito a qualquer hierarquia. Em meio à confusão instalada, Hamilton faz a pergunta crucial para a continuidade da cena, referindo-se diretamente ao código teatral: "Qual é o melhor jeito de contar uma história?" Perfeito Fortuna, como Jandaia, é quem responde: "Eu estou mais calmo. Eu vou assumir, tá? Eu conto, eu conto mesmo! A cena que o Tiago está falando é uma cena que a gente inventou, ok? Certo, ok? É um funeral, certo?"

O ator se refere à terceira cena do espetáculo, "Área dos tremores", usando novamente a linguagem auto-referente, num movimento circular que se volta para o próprio espetáculo. No processo contínuo de superposição de metalinguagens, a narrativa é intercalada de digressões e interrupções que culminam num breve e hilariante resumo, necessário para organizar a caótica história.

> Jandaia (*dirigindo-se ao público*): Alguém está entendendo? Conta pra mim?
> Tiago: O Geraldo, que até então morava com a mãe e com a irmã...
> Joana: A mãe era Dona Clemência (*Perfeito corrige o nome*). Ah! Sim, sim... Dona Prudência. E a irmã era Helena.
> Espiroqueta: Não, é Heleninha, ela.
> Joana: Tanto faz!
> Espiroqueta: Tanto faz, não, minha filha! A pessoa está com um personagem, chama Heleninha. Aí outra vai, pega e fala: Helena! É isso que confunde! [...]
> Tiago: Vamos tentar então o resumo...
> Joana: A sinopse!
> Tiago: Com a morte do pai, o Geraldo abandona a família, vai pra rua, vai à luta da sua vida. Então nós ficamos imaginando pra história inteira que esse personagem Geraldo deveria usar um único figurino. Um figurino, assim, bastante simples. E quem nos deu a idéia do figurino foi a Joana.
> Joana: Eu tive, assim, uma idéia de fazer, assim, um figurino bastante simples. Eu imaginei que ele poderia entrar em cena com uma Hering surrada, uma Lee e um tênis. Pensei também que ele

sempre poderia entrar em cena com uns papéis debaixo do braço. Poderiam ser desenhos, poesias, um roteiro pra cinema...
Espiroqueta: De qualquer modo, eu gostaria de deixar claro que uma parte muito significativa do grupo se opôs diametralmente a essa idéia. Achou careta, naturalista, que o Geraldo tinha que vir com aquela roupa de astronauta.

O relato do figurino, feito por Patrícia Travassos, é extremamente irônico. Para contar a concepção prosaica dos *jeans*–tênis–camiseta, a atriz comporta-se como uma especialista em figurinos (exatamente o que o grupo evita), fazendo poses e dizendo as falas com afetação. É bom lembrar que Patrícia Travassos, com Regina Casé, foi a responsável pela coordenação dos figurinos em *Trate-me leão*. E a descrição que faz da roupa de Geraldo é a do figurino dos atores na maioria das cenas daquele espetáculo.

A crítica de Regina, que opõe o figurino "careta e naturalista" à possibilidade de uma roupa de astronauta, segue o caminho de criação do grupo. *Aquela coisa toda* se liberta da âncora na vida cotidiana, lançada em *Trate-me leão*, para apossar-se, cada vez mais, de uma linguagem assumidamente teatral. O figurino de Geraldo é um exemplo. Se a personagem ainda não se veste de astronauta, também não usa calça *Lee*. Com uma roupa básica preta, meias coloridas e o coração de cetim no peito, Geraldo é diferente de seus ascendentes ipanemenses de *Trate-me leão*.

A partir dessa altura, todos os atores passam a dramatizar a história, revezando-se na interpretação das personagens, num sistema coringa levado às últimas conseqüências. Como a narrativa permanece, os planos épico e dramático alternam-se durante toda a cena, desenvolvida por intermédio de narradores e atuadores. Como forma e assunto, o episódio reproduz o processo de criação do Asdrúbal, procurando demonstrar ao público como o grupo se prepara para criar um trabalho. Nesse sentido, é especialmente interessante o trecho em que Hamilton, com uma movimentação rápida e precisa, indica lugares de ação e cria, através de seu deslocamento, um espaço imaginário que preenche o palco vazio na concretização do *leitmotiv* do espetáculo.

Tiago (Hamilton): Agora essa é no escritório. Imaginem agora, procurem imaginar, nesse canto uma mesa enorme! Atrás dessa mesa procurem imaginar uma cadeira igualmente enorme. Atrás dessa mesa e dessa cadeira, procurem situar, aqui assim, uma parede com um pôster enorme do xá do Irajá. E aqui, no seu escritório, procurem ver o Barretão. E no Barretão:
Barretão (Hamilton/Tiago): Alô, alô, Alcântara, meu filho. Você falou em trilhões!!!

Hamilton passa a interpretar a personagem. Vários cortes na cena intercalam os planos citados, com a história de Geraldo, narrada e dramatizada, entremeando-se às discussões do grupo sobre os procedimentos teatrais. A passagem de um nível a outro acontece sem interrupções, o que dá um ritmo ágil à representação e torna mais interessantes as transições entre ao vários planos narrativos, às vezes com referência ao mesmo tema.

Tiago (Hamilton): Essa poesia, o Geraldo escreveu no tempo de escola. Pra uma menina que ele conheceu lá. E nós ficamos imaginando dessa poesia, uma cena. Uma cena que seria assim: de noite, no aterro do Flamengo. E a luz dessa cena seria que nem uma fogueirinha de papel.
Geraldo (Evandro/Lobão): Será que 80 vai dar pé pra mim?

> Creusa (Regina/Camaleoa): Será que eu vou andar de disco voador? Será que terei o metal infernal, afinal? [...] Ô Geraldo, eu acho que o homem é uma coisa que não deu certo.
> Geraldo (Evandro/Lobão): Eu também não gosto de estar vivendo esse tempo. Mas eu não consigo deixar de estar nele.

A cena reintroduz o clima poético. A história de Geraldo evolui através do processo de intercalação de narrativa, dramatização e discussão teatral, até terminar com a morte de Creusa, numa concepção pesada, séria, diferente da linha que o espetáculo desenvolvia até então. A última fala de Geraldo é uma daquelas frases-vinhetas já referidas, que vão e voltam em meio à peça. "A nossa presença, minha musa, tem que estar em tudo. Em tudo que existe."

A novidade é que o texto não pertence a *Aquela coisa toda*, mas a *Trate-me leão*. A referência ao espetáculo anterior parece mostrar a existência de um grande e único trabalho desenvolvido pelo Asdrúbal no teatro, repartido em seções que acompanham o percurso do grupo, como se fossem módulos de uma mesma matriz.

A cena seguinte mostra os "Bastidores espirituosos" do grupo de teatro, referindo-se especialmente ao sucesso conseguido a partir de *Trate-me leão*. Mais uma vez, o Asdrúbal fala de suas pessoas/personagens, através de questionamentos ligados à história coletiva, chamando Hamilton/Tiago de *big leader* da dispersa trupe.

As discussões são interrompidas pela chegada do protagonista da nova cena. "Pena e sua intrigante caixinha" é a caricatura do poeta Chacal, do grupo de poesia marginal Nuvem Cigana, o fã que vai ao camarim depois do espetáculo e comporta-se com a maior intimidade com o grupo, já que assistiu à peça 27 vezes.

Pena carrega uma intrigante caixinha vazia, repleta de "idéias bonitas e aflitas". Interpretado por Hamilton Vaz Pereira, funciona como voz discordante dos procedimentos teatrais do grupo, fazendo reparos ao final trágico da história de Geraldo, que em sua opinião deveria ser reformulado.

> Pena: Eu assisti o *show* de vocês 27 vezes. Eu subi aqui no palco pra dizer o seguinte. Pra dizer que o *show* de vocês é quase perfeito! Quase! Seria perfeito se não fosse um pequeno detalhe: o final da história do Geraldo. O final do Geraldo eu não gostei nada! É uma tristeza! Aquele menino carregando aquela menina, aquele cortejo, com aquela música! [...] Vocês podiam fazer um novo final do Geraldo! Geraldo poderia casar com aquela menina! Geraldo poderia entrar pra uma boa universidade! Manda o Geraldo pra Disneylândia! Arruma uma turma pra aquele menino! Faz qualquer coisa! Mas aquele final é muito triste, garota!
> Espiroqueta: E você acha que eu, o Tiago, Lobão, todo mundo que criou aquela história, nunca pensou nisso? Hein? Nunca!
> Pena: Nunca? Nunca pensaram nisso? Um outro final? Uma coisa pra cima? Um *grand finale*?
> Espiroqueta: Um *happy end*!
> Pena: Um *happy end*!
> Espiroqueta: "Pena, sabe que eu estava achando você chato pra caralho, mas agora eu estou achando você um gênio! Sabe quem vai adorar você? O Tiago, o diretor. É capaz até de ele usar suas idéias!

O próximo episódio, "Contatos imediatos", é a paródia de um debate, com os atores na platéia. O humor demolidor e exato dirige-se indiscriminadamente contra a classe teatral, da qual desenham um perfil impiedoso, contra posições políticas, contra comportamentos universitários. A audácia do grupo incluía a caricatura do principal crítico

teatral do Rio de Janeiro, implacavelmente retratado. Nesse momento, o humor se desviava do hilariante para quase chegar à crueldade, delimitando territórios. De um lado, as posições consideradas reacionárias ou "caretas" e, de outro, aquelas próximas do grupo, francamente antiintelectualistas, antitecnicistas, priorizando a sensibilidade e a intuição em detrimento dos conceitos ou das teorias. O fechamento da postura é definido exemplarmente pela crítica:

> Todo teatro que se empenha em refletir experiências vivenciais de pessoas de formação e estilo de vida diferentes dos "asdrubals", é descartado como careta ou desinteressante. Por isso o grupo se define como "uma dispersa troupe de solitários": a solidão dentro de um clã fechado, de um estilo de vida e um código privativo de expressão, à margem de todos os outros agrupamentos, estilos e códigos é uma opção assumida e fundamental para o Asdrúbal.[32]

Para ilustrar a postura, veja-se o trecho da cena em que o grupo critica posições bastante comuns na época, no movimento estudantil, quando se exigia do teatro um engajamento na luta política.

> Espectadora (Patrícia): Por favor, companheiros! Por favor, companheiros! Eu gostaria, em nome do meu grupo de estudos aqui presente... Eu gostaria de fazer uma pequena série de questões ao trabalho de vocês. E já que vocês se dizem uma trupe, essas questões podem ser respondidas por qualquer um de vocês.
> Espectadora (Regina): Eu vou colocar... Eu vou pedir um mínimo de colaboração de vocês. Eu vou colocar a primeira pergunta, mas antes de mais nada, eu gostaria de deixar bem claro que eu achei o espetáculo de vocês uma bobagem. Pode seguir, companheira.
> Espectadora (Patrícia): Em vista de vocês terem se negado a ler o manifesto, qual a posição política de vocês?
> Espectadora (Regina): Que é isso, minha filha? Não me responda levianamente não! Não me responda levianamente não, porque o nosso grupo de estudos virou a noite passada pensando nessas questões.
> Espectadora (Patrícia): Vocês fiquem sabendo que a inflação está 100% ao mês. Quando eu penso no estudante... Vocês estão atentos às contradições do mundo?
> Espectadora (Regina): Excelente colocação!

Depois de se misturarem ao público, os atores voltavam ao palco, sentavam-se em fila na boca de cena e se preparavam para receber as perguntas dos espectadores. A ironia, nesse momento, incidia sobre eles próprios. Tentavam mostrar-se à vontade, mas mantinham-se propositalmente tensos, em posição defensiva, esperando questões da platéia que, a julgar pelas suas, exigiriam realmente posição de sentido. Mas desta vez o espectador imaginário era aquele sintonizado com a sensibilidade e a visão de mundo do Asdrúbal. Fingindo responder a perguntas não formuladas, mas prazerosas, os atores aos poucos iam se soltando:

> Joana (Patrícia): Lindo, que barato! Que bom! Que bom saber que você gostou do Geraldo! Ah não, não. Sabe o que que é? A primeira vez que a gente fez essa história, eu juro, todo mundo que está aqui chorou!
> Jandaia (Perfeito): Chorou! A gente ficou chorando! A gente ficou muito emocionado quando essa história começou a acontecer.
> Joana (Patrícia): Mas você acredita que durante um tempão a gente achou que essa história não tinha interesse! E que essa cena, tão viajante, pertencia apenas à nossa doméstica história brasileira!

Jandaia (Perfeito): Só tinha a ver com a gente, é...
Lobão (Evandro): A gente tinha chorado mas não tinha acreditado, assim, na história.
Joana (Patrícia): Por isso que é bom saber que você gostou e que todo seu planeta de origem vai gostar também.
Espiroqueta (Regina): Isso não é só você que acha. Muita gente acha. Nesse ponto, inclusive, eu acho que é unânime. Mas eu acho que isso acontece, sabe por quê? Porque a Terra é chata. A Terra é chata! Qualquer astronauta sabe disso, né? Então eu acho que é claro que a gente deve optar pelo desaparecimento de gente desse ponto, né? Eu digo, no universo das nossas vidas apaixonadas. Ah, claro. Claro que a gente vai entrar no automóvel de 80! A gente vai entrar e vai estrelar pistas impiedosas, deixadas por originalíssimas cartas de navegação celeste! [...] Sabe o que que eu acho que é o problema? O problema é que o comediante, quando ele chega na vida, ele também não encontra uma única realidade, entendeu? Aí, pronto, fica assim que nem eu que acredito em tudo! Disco voador, lobisomem, figuras assim meio enigmáticas. Mesmo assim, às vezes, eu acho que eu ainda não estou preparada pra um debate. [...]

A cena fecha a primeira parte do espetáculo. O intervalo define um novo tema para *Aquela coisa toda*. Se até aí a peça mostrava um grupo de teatro preparando a criação de um trabalho, a segunda parte narra a viagem do mesmo grupo pelo país. Novamente, a experiência coletiva é usada como fonte temática, nesse caso numa clara referência às excursões do Asdrúbal pelo Brasil.

O episódio começa com os atores se preparando para ir ao aeroporto e mistura discussões prosaicas sobre passagens, horário de vôo, o peso das malas e até um telefonema para Orlando Miranda, à época diretor do Serviço Nacional de Teatro, com momentos poéticos de visões dispersas, imagens visionárias, que incluíam dois poemas de Baudelaire.

O ritmo vertiginoso da cena, feito de passagens rápidas entre os vários planos de ação, que confundem o espectador, é ironizado no texto:

Joana: Espiroqueta, você trouxe o baú da bisavó da Analu pra nossa viagem?
Espiroqueta: É crer pra ver! É tudo muito estranho! Que lugar é esse? Mamãe, mamãe!
Joana: Ação naturalista!
Espiroqueta e Tiago: Graças a Deus!

A ação naturalista permite uma discussão calorosa entre as pessoas, pois Tiago recusa-se a viajar. Espiroqueta resolve o problema, decidindo a partida com a frase, definitiva para o universo de valores do Asdrúbal: "Êta polêmica acadêmica." A academia é substituída por verso e música de Caetano Veloso, completados pela fala de Regina Casé (Camaleoa): "Enfrentar os nossos problemas com perspicácia, com audácia e principalmente com aquela coisa toda que é a razão de nossa existência. Ou seja, enfrentar os problemas com teatralidade. [...] O homem inventou o jogo. O jogo é pura invenção do homem. Por isso que, quando eu quero, eu faço o ultramundo. Eu hipertranso a transvida. Eu realizo o verdadeiramente do existe. Ou seja, o real, real de mentirinha."

A estrutura da cena, microcosmo do espetáculo, é composta a partir do agrupamento desses vários recortes, que formam um mosaico de equilíbrio difícil. Muitos fragmentos parecem mal encaixados, e as tímidas tentativas de conceituação soam superficiais. Nesse episódio, por exemplo, as frases-chave que se intercalam à encenação como vinhetas, são reagrupadas para sintetizar as idéias lançadas até então. Dessa forma, as falas dos atores

são compostas pela colagem de excertos de diversas cenas, justapostos como recortes. O procedimento fica interessante porque as falas, às vezes, são repetidas pelo ator que as disse originalmente, às vezes, retomadas por outro, o que confere ao todo um evidente caráter coletivo.

> Tiago: Joana, Joana, Joana, Joana. Será que você não percebe, Joana? As idéias desse cara, as idéias desse cara são bonitas, mas são idéias aflitas! Camaleoa, Camaleoa, eu não sou mais ingênuo de pensar que viajando, viajando sempre a gente vai chegar a algum lugar, Camá. Não é assim! Lobão, Lobão, meu querido. A gente já viveu muitas aventuras, Lobão. Agora a gente tem que pôr os pés na terra, Lobão. Se a gente toma esse avião, a gente vai se perder, Lobão.
> Lobão: Oh, Tiago, Tiago, meu máximo Tiago. Você é um cara engraçado. Você trouxe a gente até aqui e agora fica dizendo que está perplexo?
> Tiago: Estou perplexo!
> Lobão: Não. Esse papo é melecão! É, minha musa, minha musa! A nossa presença tem que estar em tudo! Em tudo que existe!
> Tiago: Ah, é? Então pra mim chega! Pra mim basta de delírio! Nesse esquema de trabalho, eu não trabalho mais! Pra mim pode acender a luz da platéia, o público pode ir embora, porque acabou o espetáculo! Vocês estão completamente malucos! [...] O que acontece é o seguinte: que a gente, a nossa trupe, perdeu o fio da meada. Então o que acontece é o seguinte: a gente está achando uma loucura continuar com um espetáculo que a gente não sabe onde é que vai dar. Então nós vamos fazer o seguinte: vamos parar o espetáculo aqui e amanhã, nesse mesmo horário, a gente continua. Sabe por quê? Porque eu vou pra casa pensar em todas as soluções possíveis para todas as questões possíveis e amanhã, nesse mesmo horário, eu comunico e fica tudo bem. Até lá, nós vamos parar o espetáculo da seguinte maneira: eu vou colocar uma música ali no gravador, uma música lindíssima! A música vai começar tocando bem baixinho. Os atores começam a sair de cena. O público, então, começa a aplaudir. A música começa a tomar todo o teatro! Os atores saem de cena e a platéia delira! Paz para as vossas nádegas, obrigado!"
> Jandaia: Escuta aqui, ô Peter Brook. Essa nossa viagem, se ela não teve início, ela também não deve ter fim!
> Camaleoa: Tiago, você quer o quê? Que a platéia esteja sempre alerta e obediente? Não é assim. Você que tem que chamar a atenção deles! Você que tem que fazer eles acreditarem que, se a nossa viagem não teve início, ela também não deve ter fim!

Os atores principiam a arrumação do palco, como se estivessem se preparando para continuar. Olham o mapa do Brasil colocado no canto, enquanto Perfeito Fortuna avisa que se preparam para descobrir, com suas "pobres mãos de artista, aquela coisa toda oculta nesse punhado de terra chamado Brasil". O mesmo Perfeito/Jandaia logo em seguida dá uma definição do trabalho do grupo, respondendo a Hamilton/Tiago sobre como continuar a viagem. Na verdade, como continuar a fazer teatro sem programa nem técnica tradicional, no difícil caminho de reinventar os instrumentos de trabalho. Ou, nas palavras de Jandaia: "Tiago, você não sabe pra onde seguir, né? Mas esse é um assunto, um problema que ninguém sabe. [...] Mas essa rapaziada aqui, malandro, ela tem a audácia, a ousadia de ir descobrindo o caminho conforme ela anda."

A última cena, "Um propósito musical assombroso", começa com os atores enumerando, ao som do *Cristo redentor*, os teatros e cidades por onde passaram. O ponto de partida é o Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, onde estreou *Aquela coisa toda*, seguido do Castro Alves, de Salvador, do Teatro Presidente, de Porto Alegre, do Teatro Galpão, de Brasília, e assim, sucessivamente, até chegar a São Paulo. Compondo o episódio pela justaposição de canções selecionadas do repertório da música brasileira contemporânea, acrescidas

de algumas melodias do folclore popular, o Asdrúbal procura localizar a viagem em geografias características, na tentativa de mostrar sua visão da realidade nacional. E é nesse momento que surgem os maiores problemas do espetáculo. Porque o flagrante da realidade brasileira, na maior parte das vezes, não consegue passar do desenho de cartão-postal, limitando-se a repetir lugares-comuns cristalizados. As tentativas de aprofundar esse olhar vão para um caminho indefinido, ensaiando às vezes uma crítica social completamente em desacordo com as idéias apresentadas até aí.

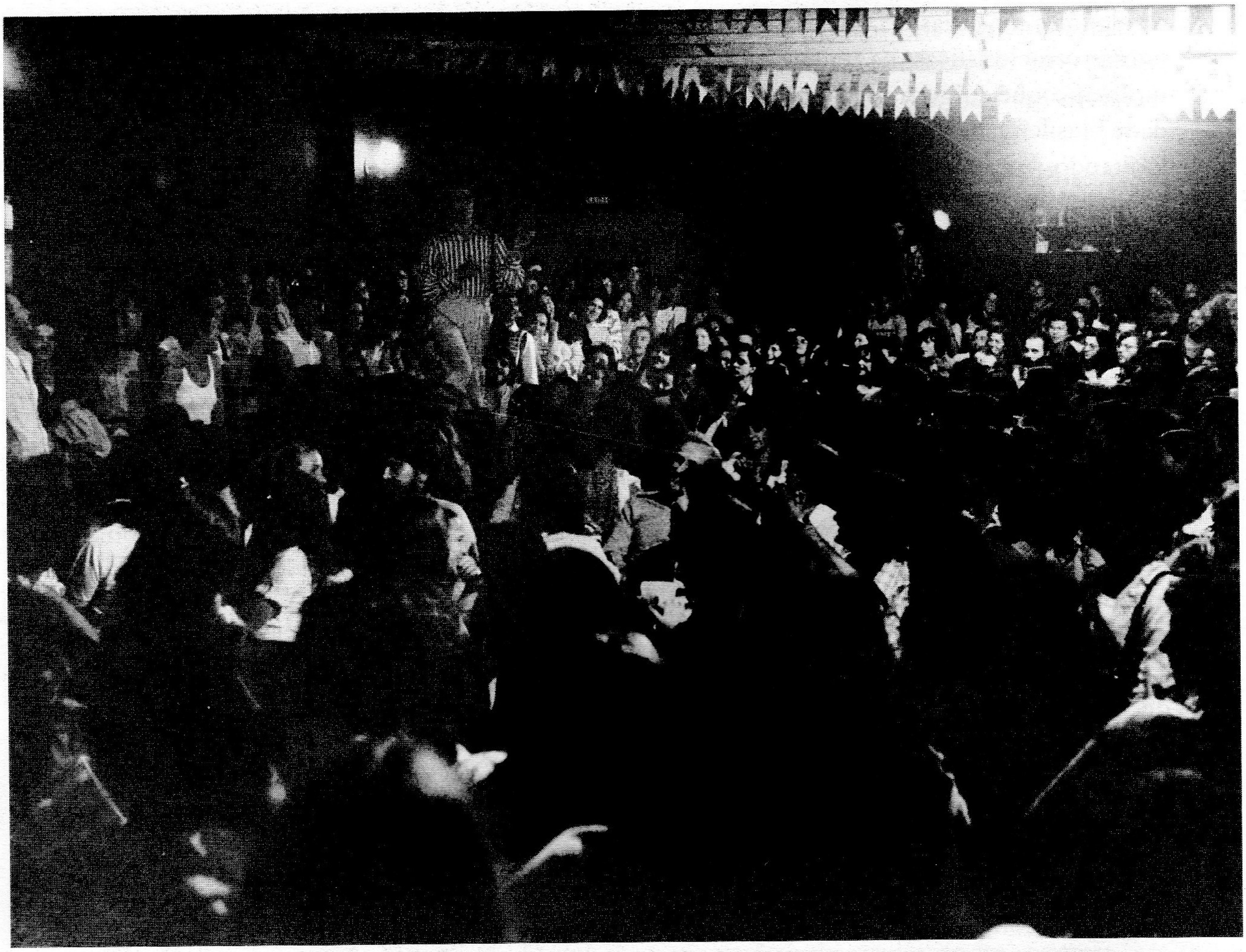
Algumas referências à concentração de propriedade privada no país, mescladas a observações sobre o estilo de vida do grupo, causam uma impressão estranha de experiência mal digerida, que se acentua quando os atores sugerem as regiões visitadas pela enumeração das riquezas do Brasil, enfileirando observações óbvias, que parecem copiar o mapa reproduzido no programa. Em Manaus falam da borracha, em Minas de jazidas minerais, misturam cidades do Nordeste a uma sonoplastia de pios de pássaros, enquanto cantam: "Traga-me um copo d'água, eu tenho sede/E essa sede pode me matar." A conclusão que se tira da cena é que o Asdrúbal consegue olhar melhor para si mesmo do que para o outro. Enquanto o espetáculo era fruto de reflexão íntima ou de um sonho imaginário motivados pela prática teatral coletiva, as experiências relatadas, através de um processo analógico, acabavam criando um universo de idéias e imagens que ampliava a experiência singular. No entanto, quando o grupo tenta falar de algo que conhece apenas de raspão e em que a identidade sujeito/experiência não existe, não consegue superar a distância que separa o vivido do apenas observado. O resultado é uma abordagem superficial do Brasil. A incapacidade de falar do estranho é a contrapartida de um trabalho que sempre se pautou pela observação crítica e irônica de si mesmo, fazendo do ator sujeito da matéria ficcional.

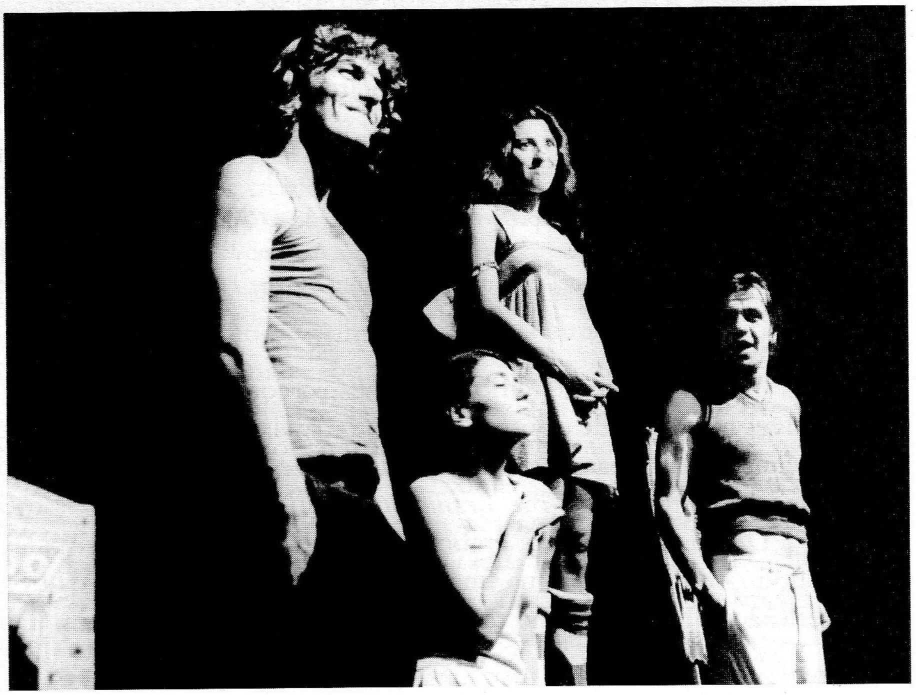
Talvez por essa tentativa de refletir o Brasil através de uma viagem, *Aquela coisa toda* tenha sido comparado ao filme *Bye-bye, Brasil*, de Cacá Diegues, que estreava na época e mostrava uma companhia mambembe de circo-teatro em excursão pelo interior do país. Elogiosas ou não, as críticas apontam semelhanças que fazem sentido apenas em relação ao segundo ato da peça. Eis o primeiro excerto:

> A primeira parte do espetáculo é certamente o mais radical questionamento do lugar, função, caráter etc., do teatro em absolutamente todos os níveis, até nas chamadas "técnicas de interpretação", passando por diversas propostas, inclusive a de se "abrir" o espetáculo para o debate com o público. Um vendaval muitíssimo bem-humorado. A segunda parte, no entanto, sucumbe miseravelmente à política do nacional-popular. É quase um *Bye-Bye, Brasil* teatralizado. Tudo se perde. Até o humor e a sátira ferozes.[33]

O segundo comentário usa a mesma comparação, desta vez como elogio: "É indiscutível a maturidade e aprofundamento da visão nacional do Asdrúbal, ampliando o que se circunscrevia a Ipanema. [...] *Aquela coisa toda* faz parte de um momento artístico brasileiro que está tanto em *Bye-Bye, Brasil* como no *Índio* de Caetano: isso em linguagem teatral."[34]

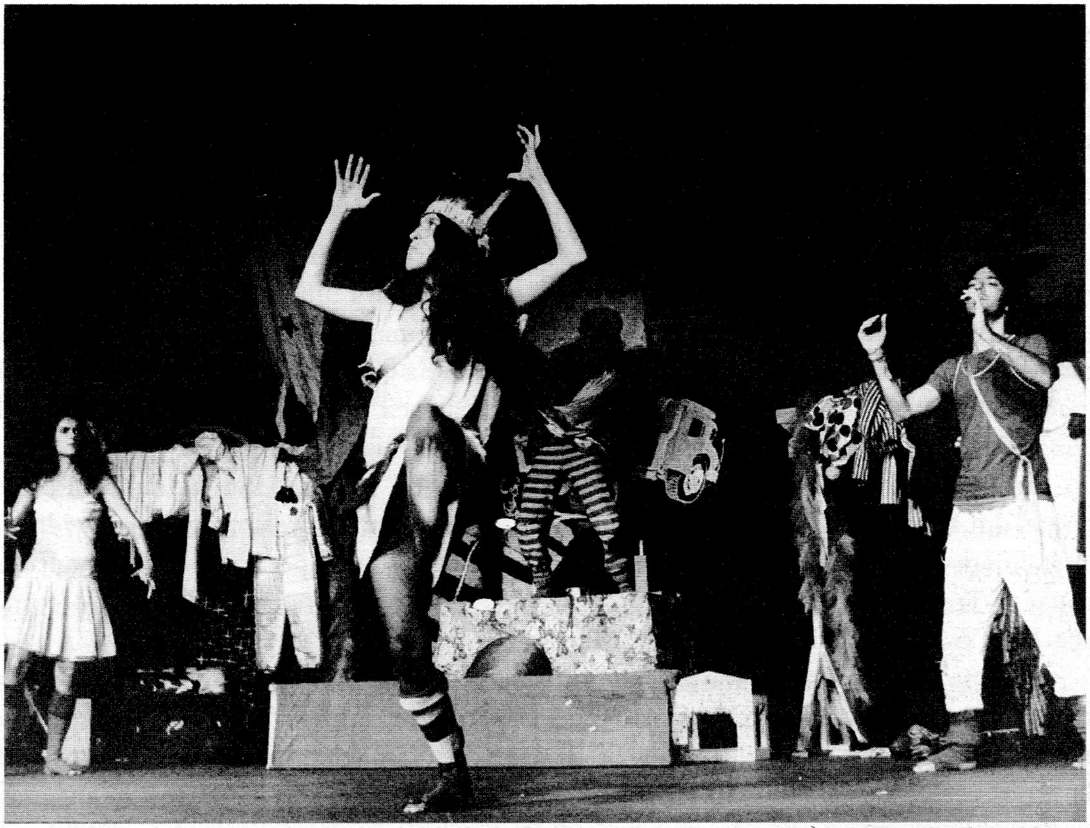
De qualquer modo, embora não concorde com a comparação, acho que ela só faz sentido, se referida à cena final do espetáculo. No restante da peça, o tema dominante é a reflexão sobre o trabalho teatral, feita através da amostragem prática do processo de criar.





Aquela coisa toda, criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone. Texto final e direção: Hamilton Vaz Pereira, Teatro Alfredo Mesquita, 1980. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista, AMM — Ccsp. Perfeito Fortuna no meio do público

Aquela coisa toda, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Regina Casé e Perfeito Fortuna



Aquela coisa toda, em primeiro plano, Regina Casé; em segundo plano, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita e Hamilton Vaz Pereira

Aquela coisa toda, Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita

Sábato Magaldi iniciava sua crítica de *Aquela coisa toda* com uma previsão: "É um desses espetáculos que um grupo de teatro realiza no início ou no fim de carreira, uma meditação sobre o próprio trabalho e sobre o sentido do palco — algo assim como metateatro, misturado à idéia de descoberta da vida."

Se não é possível dizer que *Aquela coisa toda* marcou o fim do Asdrúbal Trouxe o Trombone, é necessário avaliar o significado que teve para um grupo de seis pessoas a saída de três elementos fundamentais: Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita e Patrícia Travassos. Nesse momento, Perfeito idealiza e torna-se a principal figura do Circo Voador, espaço que aglutina vários criadores da zona sul carioca. Evandro cria a Blitz, a banda de *rock* que empresta do Asdrúbal o humor e as referências ao cotidiano.

Em 1981, ano de abertura do circo e criação da banda, Hamilton Vaz Pereira escreve um artigo para a revista *Cadernos de Teatro*, onde faz um relato de suas atividades, que incluem cursos, palestras, viagens e nenhum projeto de espetáculo com o Asdrúbal Trouxe o Trombone. Pouco depois, Regina Casé faria temporada em São Paulo com a peça *Doce deleite*, substituindo a atriz Marília Pêra.

A trupe de solitários estava realmente dispersa, mas não por muito tempo. Em Trancoso, próximo a Porto Seguro, Hamilton trabalhava o projeto da *Farra da Terra*, que deveria corresponder à nova experiência de vida dos "asdrubals". *Trate-me leão* vivia nos calçadões cariocas e mostrava personagens iguais aos atores. *Aquela coisa toda* encenava um grupo de teatro que conhecia o país. A *Farra da Terra* desejava conhecer o mundo pelos olhos de personagens identificadas com o grupo: "Aquela parcela da humanidade que preserva o espírito de aventura e combatividade diante do impulso de Thanatos."[35]

O alargamento de geografia deveria corresponder à ampliação das fronteiras teatrais. Na *Farra da Terra* o Asdrúbal pretendia abandonar o espetáculo, a obra acabada, para transformar-se em propositor de situações, idéias e estímulos testados com o público. O projeto era criar um teatro em progresso, com perspectivas de ser repensado durante o processo de feitura. Para Hamilton, essa era a forma mais eficaz de viabilizar o contato mais íntimo com o público, dificultado pelo palco italiano/espetáculo acabado, binômio em que o Asdrúbal se movimentara até então.

A criação conjunta seria feita através de cursos abertos, em que as idéias iniciais fossem exercitadas coletivamente. Além disso, os cursos funcionariam como meios de sistematização do trabalho da equipe. Trabalhando de 1974 a 1981, o Asdrúbal tinha oito anos de prática ininterrupta, mas não conseguia dissociar as técnicas e os procedimentos de criação dos espetáculos. Em outras palavras, o grupo não praticava, como é comum em cursos de teatro, exercícios que se destinassem especificamente à sensibilização, aquecimento vocal ou ocupação do espaço. Exercícios e improvisações sempre estiveram ligados à composição das peças e formavam, por isso, um todo orgânico, um sistema de procedimentos até certo ponto indissociáveis, que só tinham sentido no processo criativo.

É evidente que Hamilton Vaz Pereira, considerado o intelectual do grupo, conhecia vários métodos de criação teatral. Em depoimentos, faz referências especiais a Grotowski, Richard Schechner, Peter Schuman e mesmo ao Living Theatre, chegando a incluir Brecht em suas incursões teóricas. O importante a observar nesse percurso de leituras é que, no

processo de incorporação, elas eram transformadas em outra coisa, que guardava pouca semelhança com a fonte original. Nas palavras de Hamilton,

> [...] o Asdrúbal tem essa coisa, por exemplo: ler Grotowski. Tudo bem, mas vamos ler Grotowski na praia, sabe? Porque se você se enfurnar em casa e ficar pensando na Europa, na Polônia, você vai acabar fazendo isso. Sabe como é que é? Aquele Grotowski polonês. Agora, se você, se qualquer pessoa de qualquer ponto do planeta, continuar freqüentando os lugares, as pessoas... Você pega uma idéia de Nietzsche, compara com o que você vê na novela, você vai à praia, rabisca o livro, faz tudo, sabe? Reescreve o livro do Nietzsche, do Grotowski, seja quem for. Porque você tem que viver aquilo, você tem que tornar aquilo seu. Talvez eu ache que a gente não tem muitas referências, porque todas as referências não são mais referências. Já estão tão com a gente, que eu acho que são da gente. [...] Quer dizer, eu posso ir pra qualquer lugar, pro circo, sair com minha namorada, ir ao cinema, ir à casa dos meus pais, ir a um debate, que essas idéias, seja de Brecht, seja de Grotowski, estão ali, já não sei mais exatamente de onde foi que eu peguei.[36]

O processo de criação da *Farra da Terra* foi marcado por três eventos fundamentais: um curso realizado no Centro de Convivência do Sesc–Pompéia, em setembro de 1982, uma maratona no Centro Cultural São Paulo e ensaios públicos apresentados no mesmo espaço do curso.

Quando o curso do Sesc–Pompéia começou, o grupo já tinha o roteiro básico de algumas cenas, redigido por Hamilton Vaz Pereira a partir de suas pesquisas. Passar as idéias do roteiro aos 150 alunos do curso foi relativamente fácil. O problema maior eram os exercícios. Como a técnica de trabalho estava intimamente associada ao processo criativo, era difícil escolher o exercício adequado a determinado problema. Quando percebiam nos alunos alguma dificuldade, tinham que se lembrar das peças para descobrir, no processo de criação das cenas, uma solução qualquer que resolvesse a questão apresentada. Que tipo de trabalho haviam realizado para chegar àquele resultado? A resposta a essa questão significava a tomada de consciência de uma técnica de trabalho particular, original, organicamente ligada ao processo criativo, mas, ainda assim, pouco consciente. É o que se percebe no depoimento de Regina Casé:

> Em 81 a gente ficou ensinando uma coisa que a gente ainda não sabia que a gente sabia. Quando a gente resolveu fazer o curso é que a gente pegou e viu: "que exercícios normalmente a gente usa pra acontecer uma cena?" Que eram coisas que a gente sentia falta em pessoas que não eram a gente, entendeu? Aí a gente começou a ver o que eram essas coisas e como que a gente conseguia essas coisas. [...] A relação da gente com a platéia: o Asdrúbal tem uma relação viva, interessante com a platéia. Aí a gente dava um exercício qualquer: "conta pra gente não sei que, não sei que lá..." Aí a pessoa começava a contar e não rolava nenhuma energia entre nós e aquele aluno. Aí a gente pensava: "como é que com a gente acontece isso? Como é que a gente fez isso nos espetáculos?" Aí ensinava as pessoas. A gente antes não sabia que aquilo era um método. Quando a gente viu que aquilo não era natural em todo mundo... Porque pra gente parecia que era natural, qualquer ser humano se relacionava assim uns com os outros e fazia teatro assim. Quando a gente começou a lidar com outras pessoas a gente viu que não era assim e começou então a procurar qual era a diferença e tentar ensinar isso.[37]

O depoimento de Regina Casé mostra que o ator do grupo desenvolve técnicas que se manifestam de forma automática, sem que os criadores tenham consciência do longo processo que as engendrou. Um dos elementos mais elaborados dessa técnica era a ocupação do espaço cênico através da movimentação ampla e eficiente do ator, que se

deslocava com extrema agilidade pelo palco, formando um elaborado desenho de cena que substituía as marcações mais tradicionais. Somente através dos cursos os atores distinguiram esse aprendizado. "Você pede pra uma pessoa fazer uma coisa — por exemplo, um cara dentro do ônibus. Aí a gente está no salão de convivência do SESC. Ela fica o tempo inteiro no mesmo lugar, parada, entendeu? E é uma pessoa inteligente. 'Mas você não usa o espaço?' O cara não sabe nem o que é isso. Ele não tem essa noção. E a gente tem dificuldade até de passar pra eles, de tanto que a coisa já está incorporada."

Os exercícios propostos para solucionar essas carências tratavam de chamar a atenção do aluno para aquela dimensão inexplorada da cena, priorizando o trabalho com os estímulos ligados ao movimento e à ocupação espacial, em lugar de enfatizar outros aspectos da criação. Hamilton cita um exercício que se limitava à proposta de fumar um cigarro. Mas essa ação elementar tinha que ser realizada ocupando os vários cantos do espaço, de modo que o aluno acendesse o cigarro num extremo da sala, tragasse em outro, expelisse a fumaça em outro ainda e continuasse essa seqüência de deslocamentos até apagá-lo num ponto inexplorado. Com esse tipo de trabalho, o grupo conseguia tornar o corpo do ator mais flexível, facilitando o aproveitamento dos recursos de atitude, gesto e ritmo contidos potencialmente em cada um.

De qualquer forma, o objetivo principal do curso era desenvolver com os alunos as primeiras idéias acerca do espetáculo, trabalhando-as através de improvisações. O Asdrúbal pretendia que essa atividade didático-lúdica funcionasse como laboratório de sondagens sensíveis, tanto perceptivas quanto emotivas. Os estímulos oferecidos aos alunos, fosse um poema, uma música ou uma história, visavam a despertar sensibilidades adormecidas, agindo como ativadores de percepção.

Um dos primeiros estímulos utilizados nessa experiência foi um poema de Baudelaire, "Os benefícios da Lua", posteriormente aproveitado no espetáculo, com as necessárias adaptações. Na improvisação da cena, os alunos usaram uma escada que ia do chão ao teto da sala para indicar a descida da Lua à Terra, para o encontro com a criança, de quem se torna fatídica madrinha.

Como se percebe pela simplicidade da proposta, a intenção do grupo não era colher elaboradas soluções para a encenação, mas cultivar a sensibilidade dos alunos através de estímulos singelos. Luiz Fernando Guimarães refere-se ao resultado desse trabalho de sensibilização, que indica um refinamento das percepções do ator e de seu manejo com o material sensível.

> Ultimamente eu tenho sentido muito isso. Você começa a trabalhar uma determinada coisa que as pessoas não acompanham. Você começa a desenvolver uma sensibilidade. [...] E as pessoas se pegam em determinadas coisas, detalhes, que não têm a mínima importância mais pra mim. Então eu fico imaginando: não têm a mínima importância pra mim porque eu fico trabalhando nesse espetáculo oito meses, eu desenvolvo uma sensibilidade, começo a pensar em coisas que as pessoas não pensam, entendeu? Começo a desenvolver uma sensibilidade que as pessoas não desenvolvem no seu cotidiano.[38]

A dificuldade da proposta era fazer com que o aluno transpusesse o circuito dos sentimentos e fantasias individuais, num movimento que lhe permitisse chegar até o outro. Falando dessa necessidade, Hamilton relata uma passagem do curso.

> Eu tenho um exercício que a gente fez lá, que eu separei o público em dois, ocupando o espaço todo. Aí eu batia num tambor e dizia que tinha que ir pra pessoa, pra abraçar a pessoa sem saber quem era ela. Quer dizer, eu estou aqui, eu saio, e a primeira pessoa que eu tenho, eu abraço. Eu bato no tambor, saio dessa pessoa e vou pra outro abraço. [...] Então, de repente uma brincadeira causou uma emoção muito grande nas pessoas. [...] Você se vê abraçando um, abraçando outro, e de repente você tem a atração do abraço. Você sentir que você abraçou uma pessoa e que a pessoa te abraçou [...] causa uma disponibilidade que eu não sei mais teoria acerca disso, mas é certo...[39]

O curso do SESC terminou com a apresentação dos ensaios públicos, em novembro de 1982, no centro de convivência do SESC–Pompéia, um salão amplo e aberto, cortado por um lago e mobiliado de bancos de concreto. Portanto, nenhuma relação com uma sala de espetáculos tradicional. O ensaio era não só imaginado, mas materialmente concretizado como uma viagem, um efetivo deslocamento no espaço. Falando de viagens, o grupo convidava o público a caminhar com os atores pelas várias estações onde aconteciam as cenas.

Como ensaio que era, o trabalho definia apenas uma hipótese de trabalho, um projeto que tinha no inacabamento sua característica fundamental. As pequenas histórias narradas e dramatizadas não tinham ligação aparente, o que deixava o espectador entregue a uma sensação de desamparo. Os atores ofereciam cenas incompletas, frases truncadas, imagens bonitas que projetavam futuras possibilidades. O que se via eram sugestões de viagem, em que ficava evidente a falta de desejo de sistematização do projeto, intencionalmente esgarçado.

Esse aspecto de ensaio, de algo que não se fechava, conservou-se no espetáculo que estreou no teatro do SESC numa noite de março de 1983. Mas se perdeu o contato íntimo com o público, proporcionado pelo espaço comum em que se movimentavam atores e espectadores, sem qualquer barreira de separação.

O processo de criação da *Farra da Terra* fora muito diferente dos outros trabalhos do grupo. Em primeiro lugar, porque partira de um curso. Mas principalmente porque saía de um roteiro cuja concepção, organização e redação final pertenciam a Hamilton Vaz Pereira, que também era o diretor do espetáculo. A centralização em torno da figura de Hamilton, ainda que sempre tivesse existido, agora ganhava novo estatuto. Quem estava à frente do trabalho era um encenador, que concebia, dirigia e escrevia o texto cênico. Isso era visível no roteiro final da *Farra*, que apresentava uma surpreendente homogeneidade de estilo, além da profusão de indicações e sugestões para a encenação, feitas não apenas por meio de rubricas de movimento e iluminação, mas freqüentemente pela analogia com imagens. A semelhança com os *storyboards*, os roteiros de imagem usados na época pelos encenadores americanos de vanguarda, especialmente Bob Wilson e Richard Foreman, era estarrecedora. O roteiro da *Farra da Terra* mesclava narrativa, diálogos, imagens, fotos, indicações cênicas e marcações a surpreendentemente exatas localizações geográficas, que indicavam a pesquisa que antecedera a redação. Algumas rubricas, essencialmente visionárias, poéticas como a maioria dos diálogos, sugeriam um espaço onírico difícil de ser concretizado no palco, especialmente por meio dos recursos que o Asdrúbal utilizara até então. A rubrica da primeira cena, "Instante zero", mostra o procedimento.

Várias explosões de fogos de artifício/Legenda: Big-Bang. O começo de tudo/a energia de uma força de tamanha concentração se materializa na explosão. O Big-Bang é o teatro dos objetos da explosão que originou o universo. As pessoas vêm de longe e caem no palco: rebentam e representam um estouro de cena/Uma mulherzinha assiste e dança ao som e luz das explosões/Imagens siderais/cessam as explosões/Surgem de uma parte da floresta escura duas três quatro crianças gregas seminuas com faíscas nas mãos/guizos nos membros dos corpos/cantarolando uma cantiguinha/.[40]

As sugestões visuais insinuadas na abertura, como nas outras pequenas metáforas do texto, exigiam uma ampliação dos recursos cênicos. A solução final encontrada para a encenação do "Instante zero" incorporava recursos de multimídia, como mostra a decupagem da cena feita por Hamilton:

Bo. Total
Uma pequena chama é produzida por alguém no centro do palco.
Um som gutural eletrônico.
Uma voz gravada diz um trecho de Drummond.
Um mostrador de tempo passa a funcionar:
0001000203040506...
Uma luz vem de cima e ilumina a Lena.
A Banda ataca: "Instante zero" com Hamilton Vaz Pereira, Regina e Luiz Fernando (o palco armado em frente à cabine de luz e som).
Explode "Instante zero": Um projetor de *slides* desenha sistema planetário no palco.
Dois projetores projetam *slides* interplanetários.
Quatro canhões coloridos fazem tudo iluminar.
Dúzia de televisores mostram vídeo cósmico.
Lena, produtora de tudo que se move, feliz da vida, abre um círculo no palco e retorna fechando.

Se os recursos de outras linguagens vinham responder às necessidades do roteiro, também é verdade que o grupo já partira da idéia de usar outras mídias. A intenção era criar um *show* que mesclasse várias técnicas, com música executada ao vivo, dança, circo, vídeos, *slides*, resgatando o teatro do espaço limitado por seus meios específicos.

A perda da especificidade teatral criava para o trabalho uma interdisciplinaridade próxima da *performance*, refletida na experiência profissional dos novos criadores que entraram para o Asdrúbal. Luís Zerbini, artista plástico, Carina Cooper, atriz do grupo Manhas e Manias, conhecido pelo trabalho circense, Lena Brito, bailarina, Pedro Chaves, cineasta, acentuavam a diferença de formação profissional entre os atores que, se por um lado era vantajosa, por outro acabava prejudicando o desempenho nas áreas mais fortes do grupo. Um exemplo era a movimentação do elenco, antes minuciosamente marcada por Hamilton Vaz Pereira, e agora totalmente inviável. A complexidade muito maior do espetáculo impedia a direção de funcionar como nas outras peças.

A diferença incomodava os atores mais antigos do grupo, especialmente em relação à ocupação do espaço cênico. Não por uma exigência de limpeza formal, mas porque o movimento sempre funcionara no Asdrúbal como estímulo para o trabalho do ator, com a seqüência de deslocamentos e ações físicas definindo uma orientação para a composição. Na *Farra da Terra*, o ator tinha que se safar sozinho, como observa Luiz Fernando Guimarães:

Quando a gente fazia os clássicos, Gogol, mesmo o *Trate-me leão* e *Aquela coisa toda*, tinha um barato de direção mais forte. A gente criava a cena, o Hamilton ia pra casa, coordenava aquela cena,

pegava todos os movimentos mais interessantes e no dia seguinte trazia aquilo tudo já como resultado. O Pedro deu um pulo ali que o Hamilton achou interessante, o Hamilton anotava. Atualmente, o Hamilton não anota pulo de ninguém. Então fica assim: você pula. Se você achar que o seu pulo é legal, você conserva ele. Se você achar que não, você não conserva. Então fica uma *trip* meio solitária. No ensaio aberto, eu achei que era mais uma coisa assim: salve-se quem puder. Vamos estar no palco de qualquer maneira.[41]

A verdade é que o domínio dos novos meios de expressão requeria do grupo um treinamento exaustivo e do diretor um desdobramento impossível de realizar. Como o aperfeiçoamento técnico sempre acontecera pelo método de ensaio e erro, só o tempo maior de trabalho seria capaz de resolver essas questões.

O exemplo da música e da dança é elucidativo. Para conseguirem um aperfeiçoamento no canto, os atores não foram procurar uma orientação técnica que facilitasse o aprendizado. Começaram a cantar como faziam habitualmente. Pretendiam "cantar normal". O aperfeiçoamento viria com a repetição das músicas acompanhadas ao violão. O mesmo acontecia em relação à dança. A dificuldade em executar as coreografias era contornada pela prática diária das seqüências, com orientação de Lena Brito. O elemento complicador era a execução conjunta do canto e da dança. Era evidente que o grupo precisava de uma técnica específica para conseguir combinar as duas ações. Como o objetivo do trabalho não era atingir a execução primorosa, os atores resolveram o problema simplificando as marcações que acompanhavam o canto. Quando só dançassem, poderiam soltar-se completamente. Como se vê, a questão técnica era resolvida de modo precário.

O método de ensaio e erro incluía o trabalho do ator. Como o processo criativo não reservava um espaço especial para a atuação, cada ator era inteiramente responsável pelas personagens que interpretava. Para os criadores que vinham da experiência de nove anos de trabalho coletivo e já dominavam seu instrumento de trabalho, a situação não era tão grave quanto para os novos, obrigados a atuar sem compartilhar da técnica que o Asdrúbal dominava perfeitamente. Esse problema é revelado no depoimento de Lena Brito:

Eu acho, por exemplo, que é como em dança. Você sabe fazer uma pirueta, bota o pé assim e sai na hora. Uma pessoa pode fazer mil vezes que não sai. Mas se você der esse toque, sai na hora. Tudo fica muito melhor. Daí tem outro processo: aquele que você vai fazendo, vai fazendo, até que descobre que o pé é assim. Eu vivo mais assim a parte de atuação. Cada dia vou fazendo de um jeito até encontrar alguma coisa que me satisfaça, que seja parecido com aquilo que eu imaginei.[42]

Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães também lastimavam a ausência do trabalho diretamente centrado no ator. Habituados às outras criações do grupo, quando não precisavam dominar instrumentos intermediários para se relacionar com seus parceiros e com o público, preocupando-se exclusivamente com a atuação, ressentiam-se da relação mediada pela troca constante de cenários e figurinos, pela projeção dos *slides*, operação de vídeos, utilização de microfones e execução de coreografias, além da música ao vivo. Nesse contexto, a interpretação ficava relegada a segundo plano. Para compreender a mudança, basta ver o depoimento de Regina Casé:

Vou te dizer uma coisa: até hoje, na *Farra da Terra*, quando eu vou entrar pra cena da Lua, eu penso muito mais se o cara botou o microfone, se a minha roupa está lá em cima, do que se eu estou no

clima, se foi legal, se não foi. Eu considero a cena legal quando o cara ligou o microfone e eu não fiquei falando sozinha, considero a cena legal quando alguém derrubou a minha roupa lá de cima... Eu não tenho nenhuma relação com isso. E nos outros espetáculos eu tinha, está entendendo? [...] Eu sentia que nos outros espetáculos, eu tinha uma facilidade de chegar lá mais rápido. Era um canal mais livre, que era eu e aquilo, e seja o que Deus quiser. Agora, como tem todas essas coisas no caminho, acontece essa comunicação, mas ela é muito mais difícil, muito mais demorada. [...] O que eu estou dizendo é que a gente podia ter trazido as vantagens daquele método pra cá e inventado outras coisas novas. Acho que a gente manteve pouco uma coisa que a gente já sabia.[43]

Na *Farra da Terra*, a tecnologia sofisticada era usada segundo a lógica artesanal do grupo, que estabelecia com ela uma relação ambígua, utilizando-a abaixo de seus padrões de rendimento. O exemplo do vídeo é esclarecedor. As gravações realizadas ao vivo durante o espetáculo por dois *videomakers* não foram além da reprodução confusa das imagens criadas no palco. Apenas numa das cenas a atriz Carina Cooper, como repórter, ao entrevistar um eremita em sua caverna, cercada de equipamentos e técnicos de tevê (os próprios *videomakers* do espetáculo), tentava associar sua interpretação à gravação em vídeo, com alguns resultados interessantes.

Mas, na maior parte do tempo, as novas técnicas pareciam subaproveitadas, pois requeriam um tratamento que o espetáculo não podia dar porque fora concebido num caminho exatamente oposto ao do rigor formal. A proposta do Asdrúbal era fazer um teatro em progresso, que abrisse aos criadores a possibilidade de transformar ou excluir cenas durante as apresentações, incorporando as sugestões e opiniões do público. É o que se constata no depoimento de Luiz Fernando Guimarães:

> Veja só como eu senti a diferença da gente trabalhando. Uma coisa é a gente estar trancado num lugar e começar a inventar coisas. Então tem um movimento encerrando, a andada, um momento que senta, onde é que está a mão, a luz como vai bater aqui, o cara está ali no fundo porque o outro está em frente, a música tem que ter um crescimento pra bater nessa palavra e nessa palavra o ator se movimenta, vira e mexe. Você passa um tempão fazendo isso. Aí chegou no ensaio, precisou tudo. Opa! Chegamos lá! Aí chega o público. Modifica tudo, vai dizer que não é? A cena começa, o público não está comentando que aquela cena era tão linda! O lindo foi uma frase final, daquelas frases que a gente não dá a menor importância. Então, o que foi feito dessa vez foi o seguinte: ao invés de preparar pra depois ter que modificar, a gente começou num processo de modificação desde o início. Ou seja, a gente travou contato com o público desde o início.

Esse projeto, em certo sentido, foi bem sucedido. *A farra da Terra* era uma estrutura aberta e o inacabamento, sua marca fundamental. As cenas não se fechavam, os gestos não eram precisos, os movimentos não definiam bem a localização das ações, o texto sugeria idéias e imagens sem ligação aparente. O ritmo ágil e intenso das outras peças era substituído pelo relaxamento temporal que atrasava a entrada das músicas, as mudanças de luz, a troca dos praticáveis e o deslocamento dos atores. O descompromisso com uma duração definida para os episódios fazia com que a peça se arrastasse, às vezes, por mais de três horas, reforçando a impressão de algo que não se fechava, de um trabalho em processo de criação. Ao mesmo tempo, essa abertura parecia muito adeqüada às idéias de procura que o texto desenvolvia. Se o grupo adotasse outra forma, talvez não conseguisse expressar essa busca de forma tão evidente. É o que Mariângela Alves de Lima conclui sobre o espetáculo:

Parece-me que os traços que formam a fisionomia de *A farra da Terra* são intencionalmente inacabados. Não porque os artistas tenham renunciado à enunciação. Pelo contrário, seu trabalho deixa muito claro que uma das funções da arte é prefigurar. Talvez essa fluidez de traços seja a forma que encontraram para dizer que não tem uma verdade única para compartilhar com os espectadores. Portanto, com a mesma sinceridade que sempre o caracterizou, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone "substitui impossíveis certezas pela narrativa da procura".[44]

A crítica de Sábato Magaldi faz leitura diferente do mesmo procedimento:

Talvez tenha sido demasiado grande a ambição de propor uma viagem por quinze locais diferentes (países e cidades), misturando episódios soltos, até o de uma eremita que vive numa caverna da Turquia. Essas cenas não se conjugam, ficam descosidas, sugerem a impressão constrangedora de que não se sabia como terminá-las. Há uma promessa, em cada nova situação, que nunca se cumpre. Sucedem-se os diálogos, sem um preciso fio condutor, e a idéia se esgarça perdendo-se no vácuo.[45]

Quer se adote um ou outro ponto de vista, é preciso admitir que *A farra da Terra* ensaiava uma aproximação mais poética com o teatro, narrando pequenas fábulas de aventura e inconformismo, que diluíam um pouco o humor e ironia dos outros espetáculos, em que o ator estava mais próximo dos temas retratados. Alguns críticos lastimaram a mudança, enquanto para outros ela não significou nenhuma perda de qualidade. Os dois excertos dão uma idéia aproximada da recepção do espetáculo:

A farra da Terra [...] põe em cena uma variedade espantosa de personagens — selvagens, astronauta, repórteres, um quarteto de cordas, havaianos, Brigitte Bardot, focas, veados e baleia. Mas tamanho sortimento não amplia os pontos de identificação do público com o espetáculo. Porque, ao abrir o leque, o Asdrúbal perdeu uma parte da graça que tinha quando só interpretava um tipo especial de gente a quem a dramaturgia brasileira pré-Asdrúbal não prestava a menor atenção. Nas duas criações anteriores, o grupo falava muito de si mesmo, e, conseqüentemente, de pessoas muito conhecidas do público jovem. Pessoas que podiam ser vistas, até então, na praia ou no restaurante, mas não no palco. Freqüentavam e até trabalhavam em teatro, mas nunca tinham sido personagens. A identificação era total.
Uma mudança de tom prejudicou também o antigo poder de sedução. O Asdrúbal sabe ser irresistivelmente engraçado quando flagra o mundo, mas consegue ser constrangedor quando se limita a contemplá-lo. Porque, se no humor ele é penetrante, no lirismo é boboca, e na seriedade, superficial.[46]

Mariângela Alves de Lima não tem a mesma opinião: "Desta vez os atores parecem-se menos consigo mesmos e mais com as personagens que inventaram. Isto é apenas uma diferença em relação aos trabalhos anteriores e não significa uma qualidade. São igualmente bons representando a si mesmos ou mostrando que sabem compor personagens."[47]

De qualquer forma, sem negar as origens, o Asdrúbal continuava a inspirar-se em seu círculo mais íntimo para a composição de algumas cenas. É o caso de "Expedicionária", em que os atores representam a queda de um avião na África com uma única sobrevivente, a velhinha MacDonald, que procura travar contato com os Tasadays, tribo primitiva de grande interesse antropológico. Hamilton escreveu a cena a partir da associação de um filme de Jacques Cousteau e de uma reportagem sobre tribos filipinas.[48] Para finalizar, o ingrediente necessário à compreensão da história: a velhinha seria Julinha, uma tia de Regina Casé. A partir desse momento, a atriz compôs a personagem com extrema facilidade, além de encarregar-se da elaboração dos diálogos.

A atriz compunha a personagem como uma velhota de *tailleur* e chapéu de flores, com andar miúdo e postura encurvada, acentuada pelo pescoço enterrado nos ombros. A alusão a *Aquela coisa toda* era feita através do neto astronauta que, finalmente, conseguia vestir a roupa descoberta no baú das crianças por Tiago e Joana. Dessa forma, o Asdrúbal completava o ciclo de criação de personagens, substituindo os *jeans* surrados dos garotos ipanemenses pelo figurino do navegante espacial.

A despeito dessas passagens cômicas, a maioria das cenas da *Farra da Terra* desenvolvia-se em chave lírica, geralmente concretizada pelos poemas e imagens que a encenação compunha. Charles Baudelaire contribuía para o espetáculo com dois poemas. O primeiro, "Dons das fadas", funcionava como metáfora do destino do ator, a quem coubera o dom de agradar. No outro, "Os benefícios da Lua", trabalhado desde os cursos do Sesc–Pompéia, a história da Lua que desce à Terra para beijar a criança, transmitindo-lhe qualidades mágicas, era narrada por quatro atores, enquanto Regina Casé e Lena Brito a interpretavam.

> Você vai sofrer para sempre a influência do meu beijo. Vai ser bela à minha maneira. Vai amar o que eu amo e o que me ama: a água, as nuvens, o silêncio e a noite, o mar imenso e verde, o lugar onde você não estiver, o amante que não conhece, as flores monstruosas, os perfumes que fazem delirar, os gatos que desmaiam sobre os pianos e gemem como mulheres. Você vai ser amada pelos meus amantes, cortejada pelos meus cortejadores. Vai ser a rainha dos homens de olhos verdes a quem estreitei a garganta em minhas carícias noturnas, daqueles que amam o mar, o mar imenso, tumultuoso e verde, amam o lugar onde não estão, as mulheres que não conhecem, as flores sinistras, os perfumes que turbam a vontade e os animais selvagens e voluptuosos que são os emblemas da sua loucura.[49]

As cenas poéticas vinham intercaladas a referências culturais contemporâneas, especialmente o imaginário *pop* sugerido por Brigitte Bardot, Bob Marley, Mick Jagger, e também pelas gangues *punks*, que invadiam na época a periferia das grandes cidades com seus cabelos raspados ou coloridos de cores loucas, as roupas de segunda mão tratadas com mensagens e o corpo adornado de correntes agressivas, que o Asdrúbal reproduzia no "Momento cachorro".

As cenas da cultura *pop* mostravam, em parte, o desejo do grupo de copiar seus ídolos, que funcionavam como modelos de atuação no palco. É o que se percebe na referência de Lena Brito a Mick Jagger: "[...] a gente vê, ele tem tanta segurança! Ele dá um salto enorme, quando ele cai no chão, já tá na hora dele cantar a próxima palavrinha. Isso é uma segurança que eu acho que vem mesmo de fazer um trabalho. E a gente tá indo por aí, tá indo, cantando e dançando."[50]

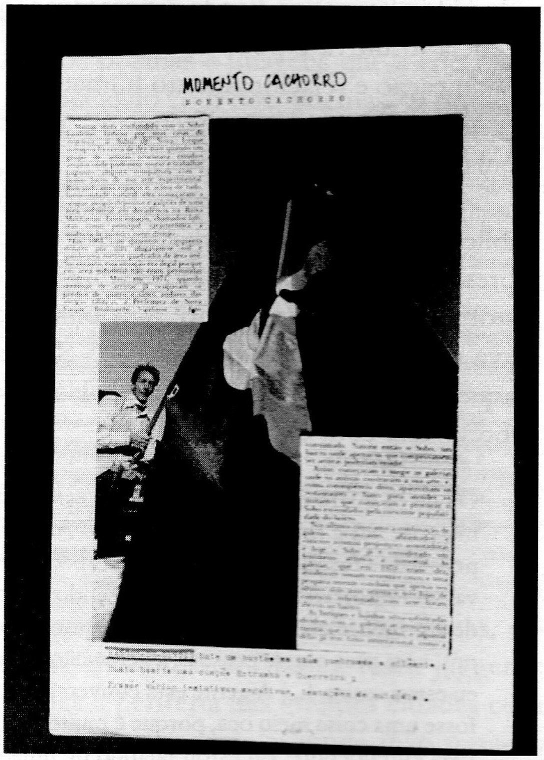
A colagem de informações *pop* reaparecia no "Estrangeiro", cena em que um disc-jóquei americano conversava com a audiência de seu programa de rádio, enquanto descrevia os comportamentos *on the road*. O locutor/narrador opunha os viajantes aos habitantes das metrópoles violentas e burocratizadas, propondo ações, lugares e personagens cujo traço comum era a vocação andarilha. A jovem Karequi (Carina Cooper) resumia o espírito estradeiro do episódio: "Quanto menos peso melhor caminho/quanto mais me dou ao abandono/mais o mundo me acaricia/pegadas que vou deixando/vou dando uma de pirado, xará!"

A estrada que os viajantes/atores percorriam era marcada no chão do palco por faixas descontínuas que lembravam a sinalização das pistas rodoviárias, reprodução exata

do esboço que Hamilton desenhara no roteiro. Os atores limitavam-se a cruzar os pontos estabelecidos pelo gráfico, que acabava definindo os deslocamentos. Era mais uma evidência de que *A farra da Terra* vivia em função do roteiro de Hamilton Vaz Pereira, cada vez mais o centro de criação do Asdrúbal. O que se via no palco eram fábulas, poesias, histórias e imagens em que se reconhecia a postura do encenador, fundada na defesa de uma vida alternativa ligada à preservação da saúde flsica e emocional das pessoas e à vivência intuitiva e poética das coisas. Apesar de se referir a noções gerais de cultura, comunicação e relacionamento humano, o roteiro da *Farra* esboçava uma visão de mundo que as personagens manifestavam, genericamente, através de determinadas emoções, fábulas, sentimentos ou idéias.

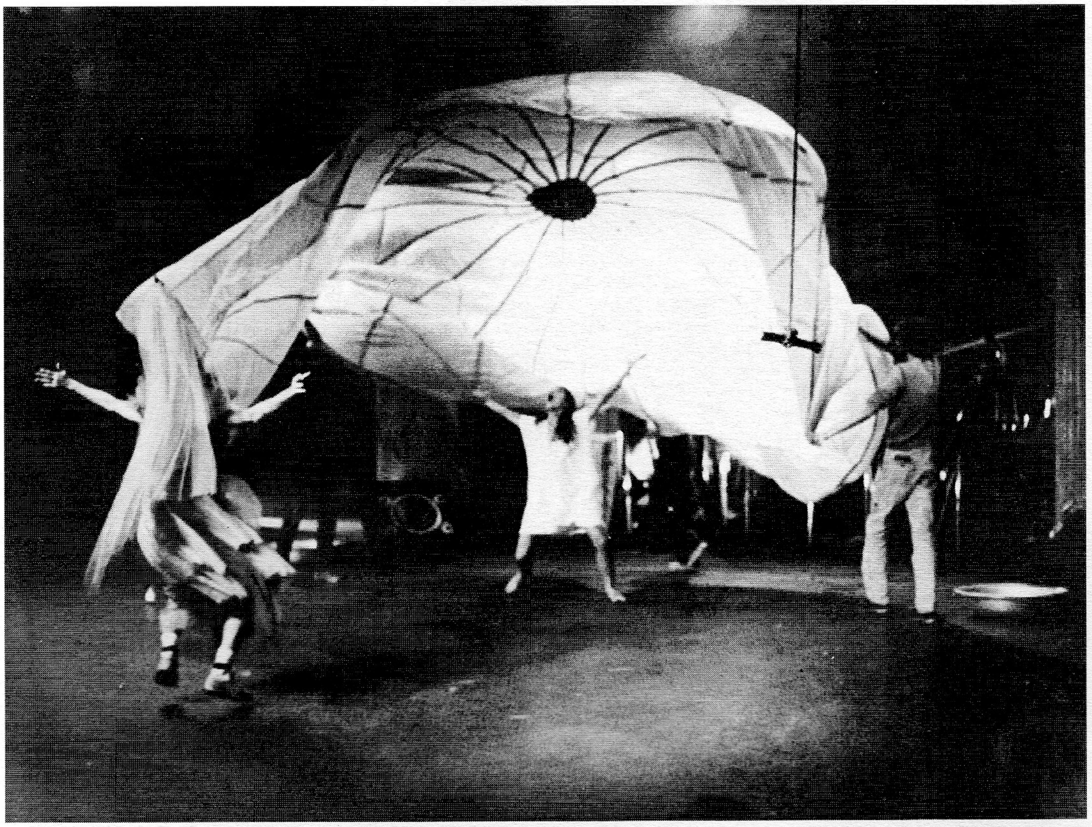
A farra da Terra encerrou a trajetória do Asdrúbal Trouxe o Trombone. O fracasso de público agravou as contradições internas do grupo e, talvez por isso, o espetáculo tenha representado a centralização máxima em torno da figura de Hamilton Vaz Pereira. Se na história da equipe ele sempre funcionara como eixo da criação coletiva, agora se transformava em autor do texto dramático e cênico, iniciando uma nova etapa de sua carreira. Naquele final de dezembro de 1983, Hamilton não soube prever que um pouco do Asdrúbal sobreviveria com ele.

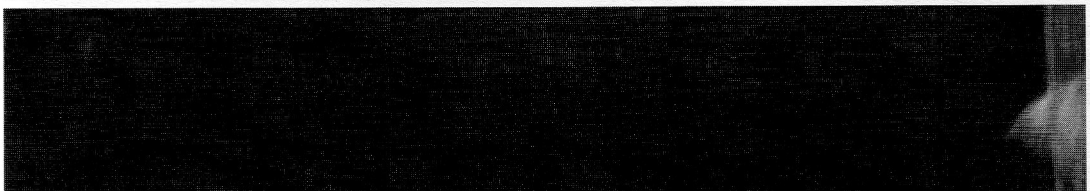
> O que eu quero dizer é o seguinte: eu estou num ponto exato de não dirigir mais, de não escrever mais, de ver a minha vida e a vida do Asdrúbal como uma coisa talvez não tão legal quanto eu pensei que fosse, ou que fossem os espetáculos da gente. Mas ao mesmo tempo, mediocrizar isso vai ser impossível. Viver disso está sendo impossível, a nível de dinheiro, a nível de aplauso, a nível de amizade, a gente está machucado por todos esses pontos. Então a gente não precisa, nem pra nós, nem pras outras pessoas, a gente não precisa procurar mais isso. A gente vai fazer dez anos. E eu estou assim. [...] A gente está conversando, falando em coisas de interpretação, mas é como se fosse uma coisa meio oca, porque é muito interessante, mas soa talvez como uma coisa acadêmica. Está entendendo? Eu estou falando de uma coisa aqui, mas não é isso que eu estou vivendo. A gente não consegue se preocupar com isso, porque a gente está cercado por todos os lados. O que salva são alguns amigos e o gosto de fazer.



1ª foto: roteiro da *Farra da Terra.* Fotógrafa: Berenice Raulino, arquivo da autora; 2ª foto: *A farra da Terra*, roteiro e direção de Hamilton Vaz Pereira, 1983, Teatro Sesc — Pompéia, Fotógrafo: Mário Castelo, AMM — Ccsp. Hamilton Vaz Pereira

ECA USP BIBLIOTECA 31.363





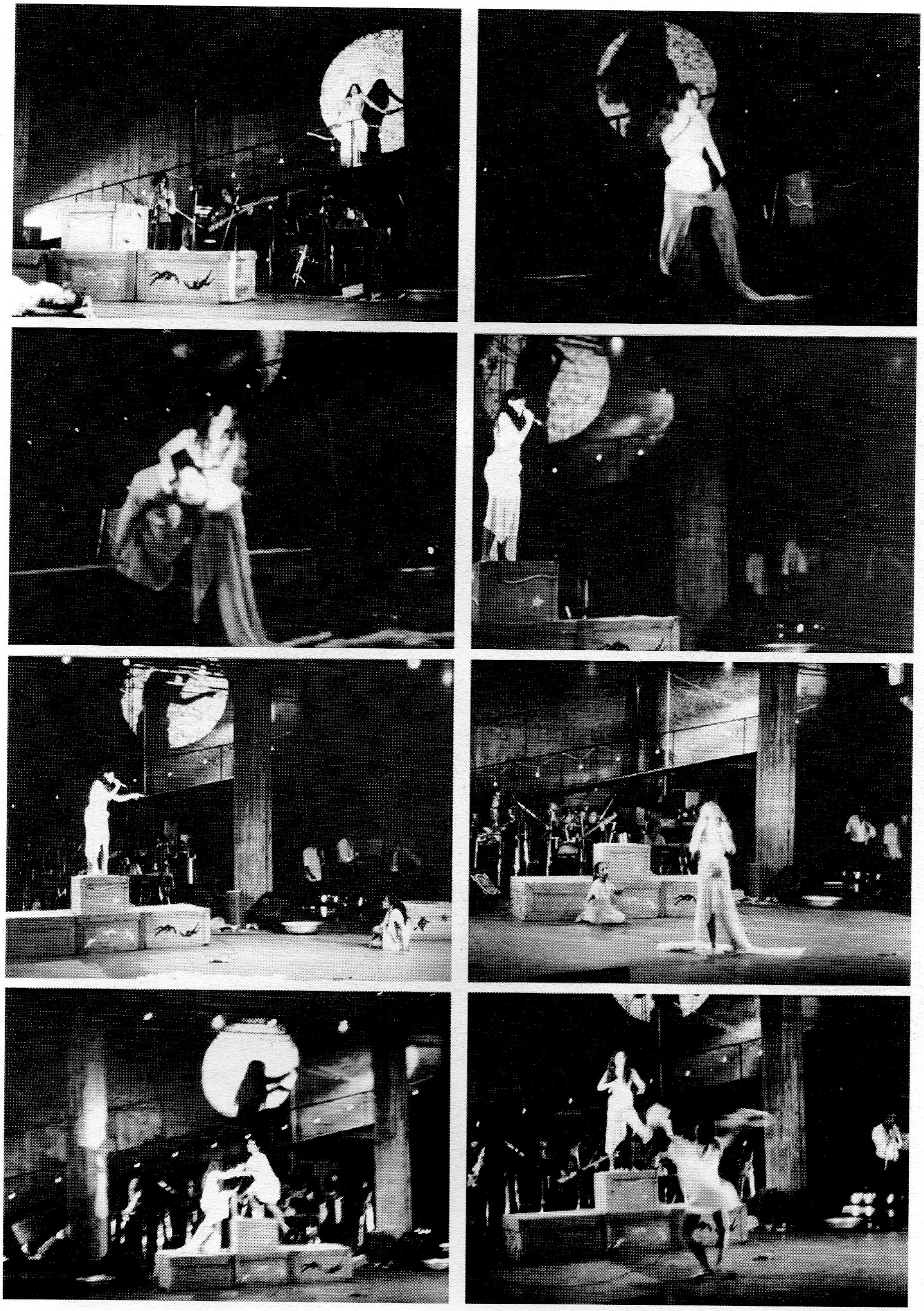
A farra da Terra. 1º foto, Lena Brito; 2º foto, Hamilton Vaz Pereira, Pedro Santos, Luiz Fernando Guimarães, Luiz Zerbini

A farra da Terra, Lena Brito (Cobra), Luiz Fernando Guimarães (Macaco), Regina Casé (tia Julinha)

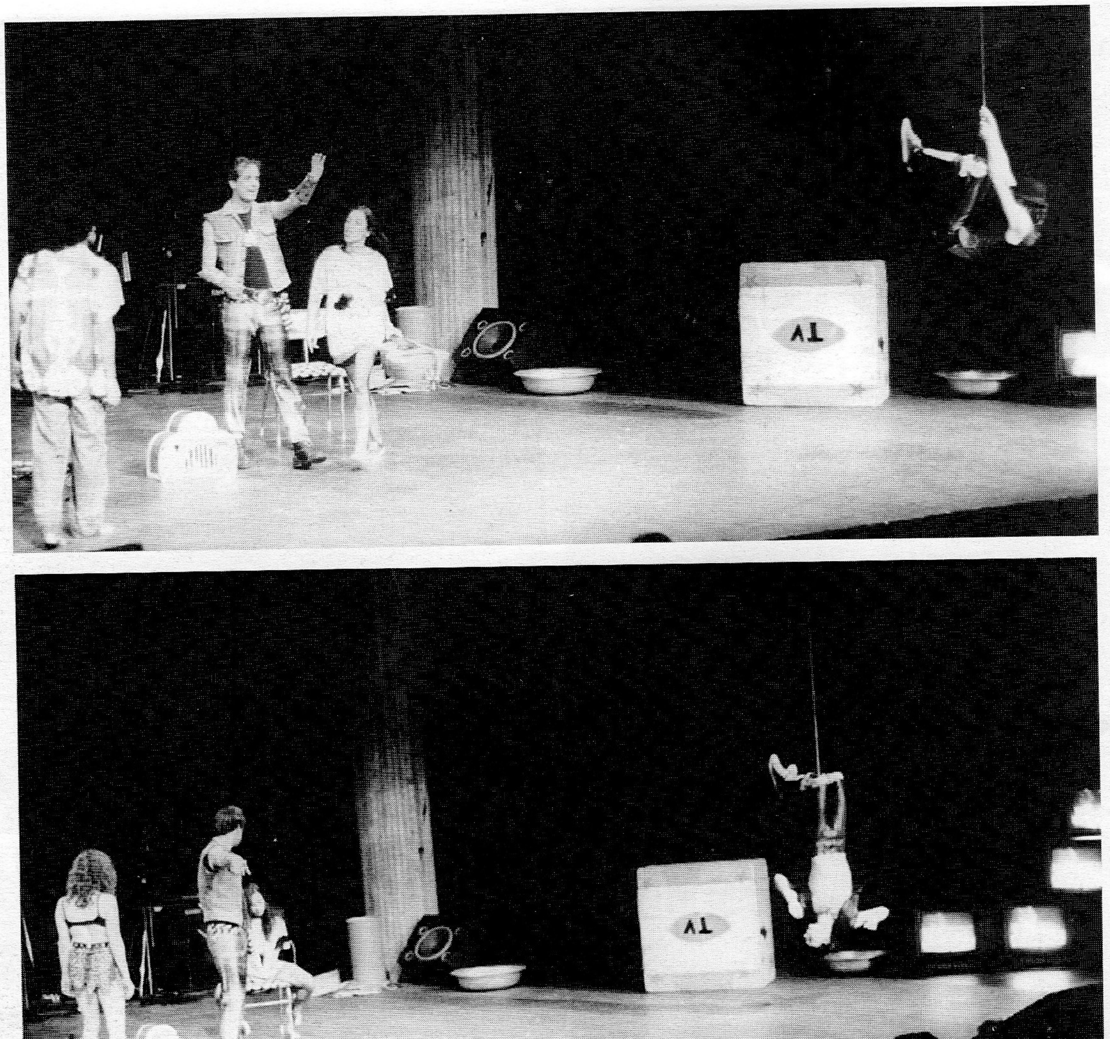
A farra da Terra, Regina Casé (tia Julinha), Luiz Fernando Guimarães (Astronauta)

A farra da Terra, Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Carina Cooper

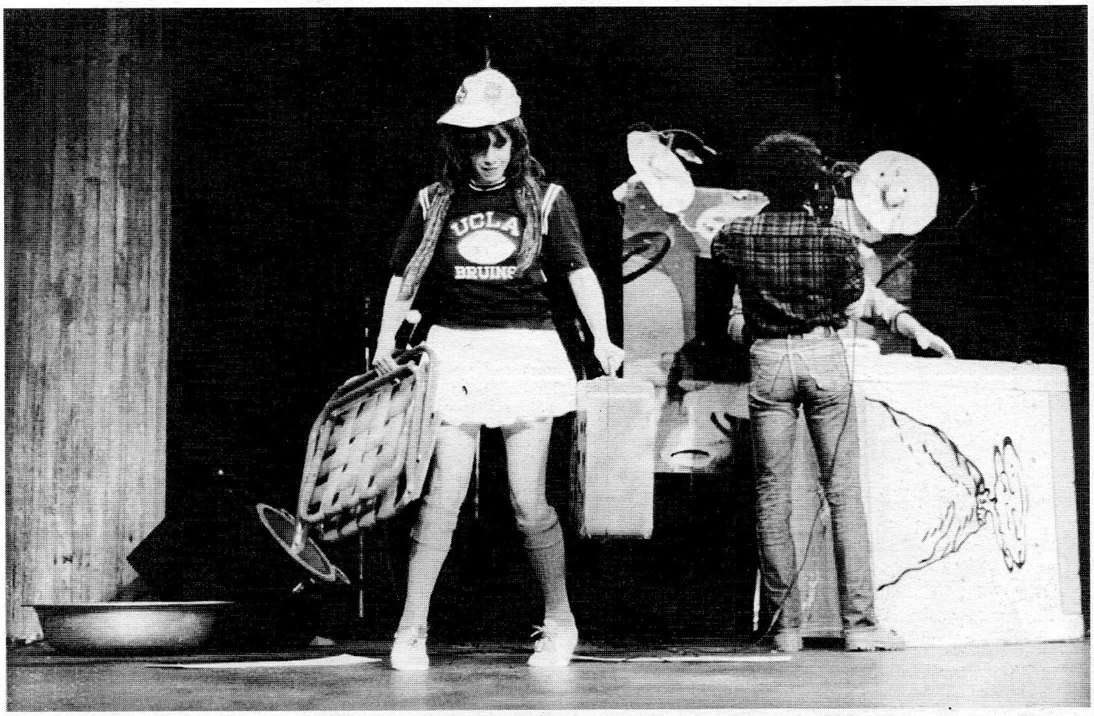
A farra da Terra, Lena Brito (Criança); Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães (Fadas)



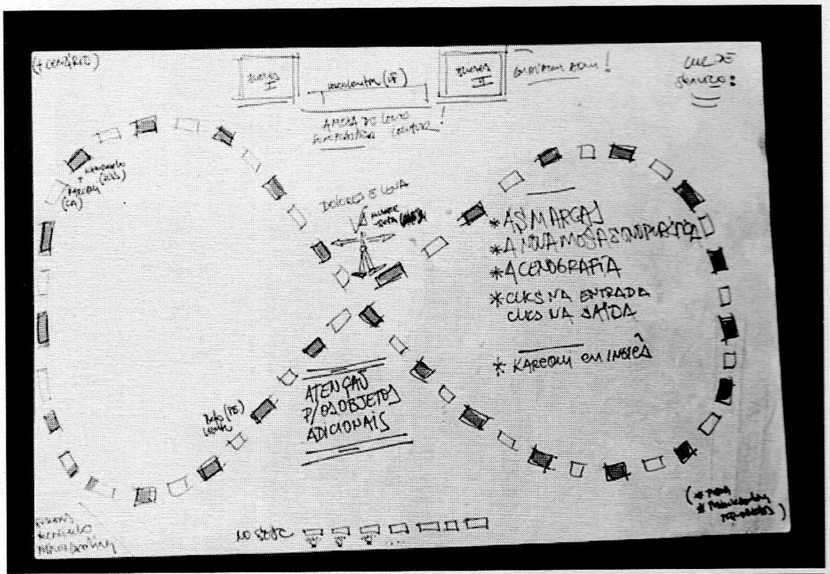
A farra da Terra, Regina Casé (Lua), Lena Brito (Criança)



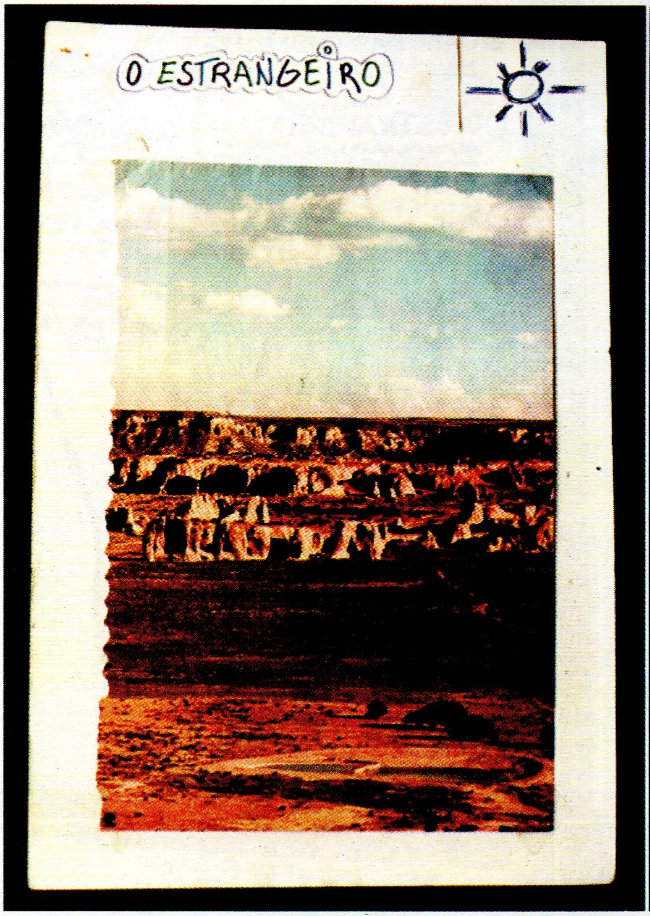
A farra da Terra, Pedro Santos, Luiz Fernando Guimarães, Lena Brito, Luiz Zerbini (*Punks*)

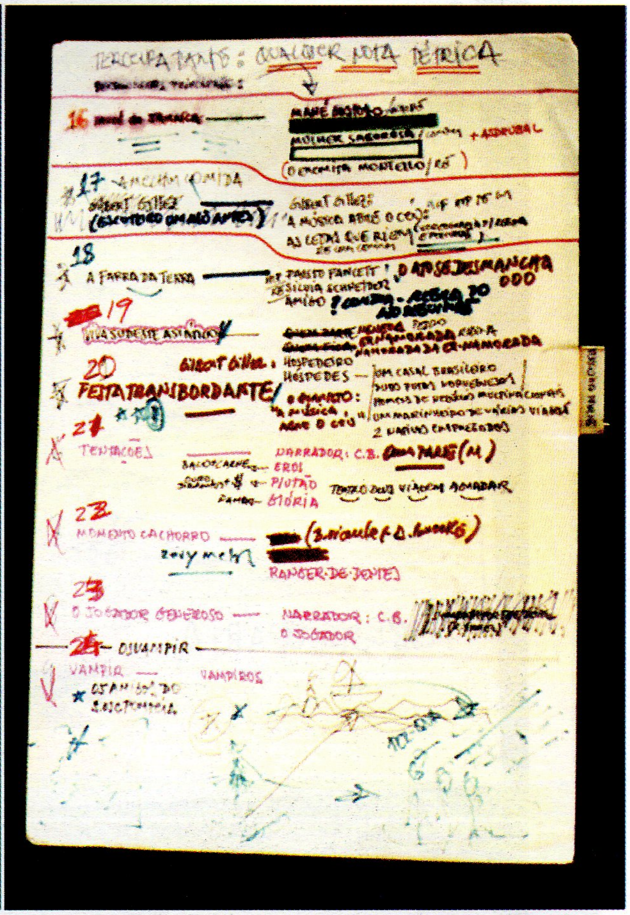


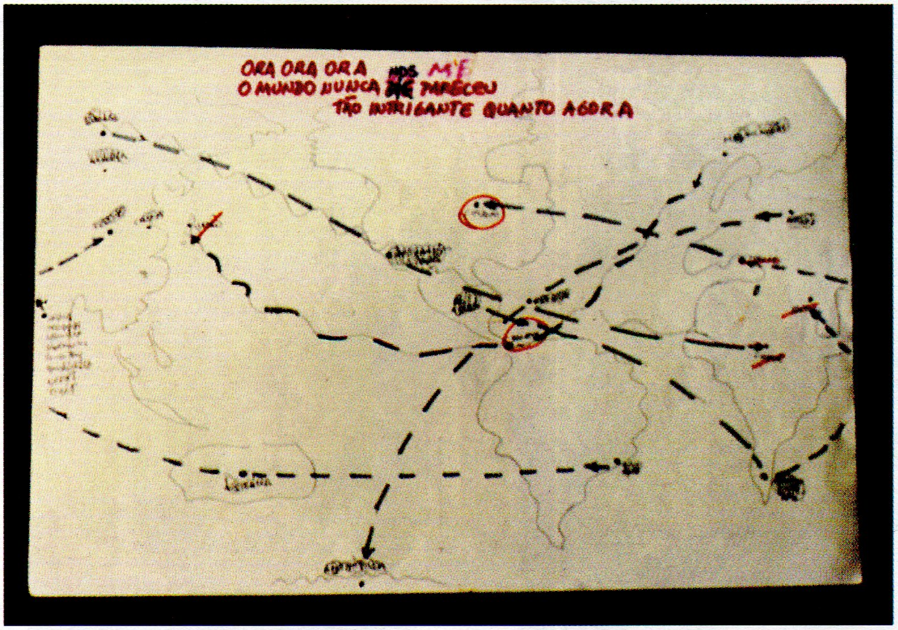
A farra da Terra, Carina Cooper (Karequi)



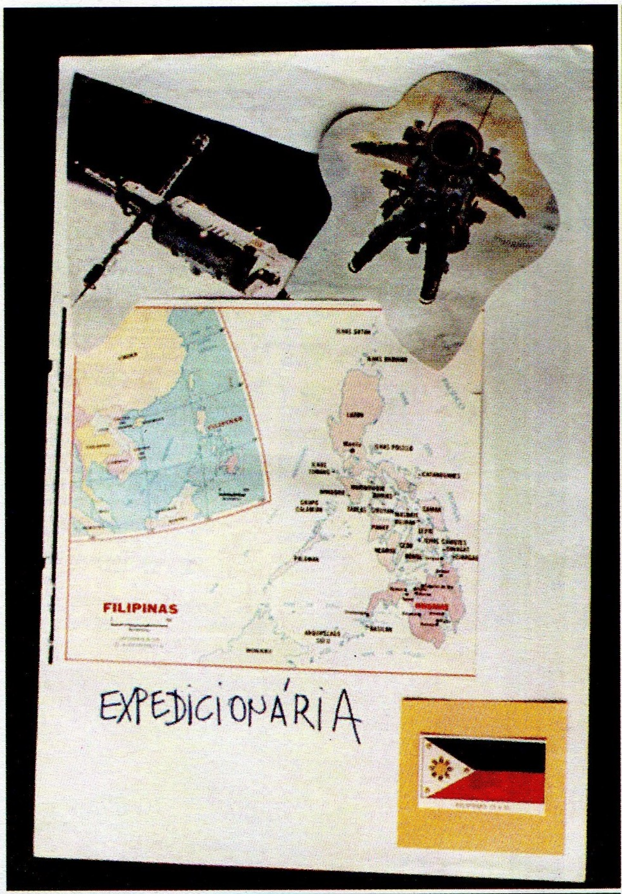
1ª foto: roteiro da *Farra da Terra*, fotógrafa: Berenice Raulino; 2ª foto: Carina Cooper (Karequi), Luiz Fernando Guimarães (DJ), Pedro Santos (de costas); 3ª foto: Lena Brito, Luiz Zerbini, Luiz Fernando Guimarães (DJ), Carina Cooper (Karequi)

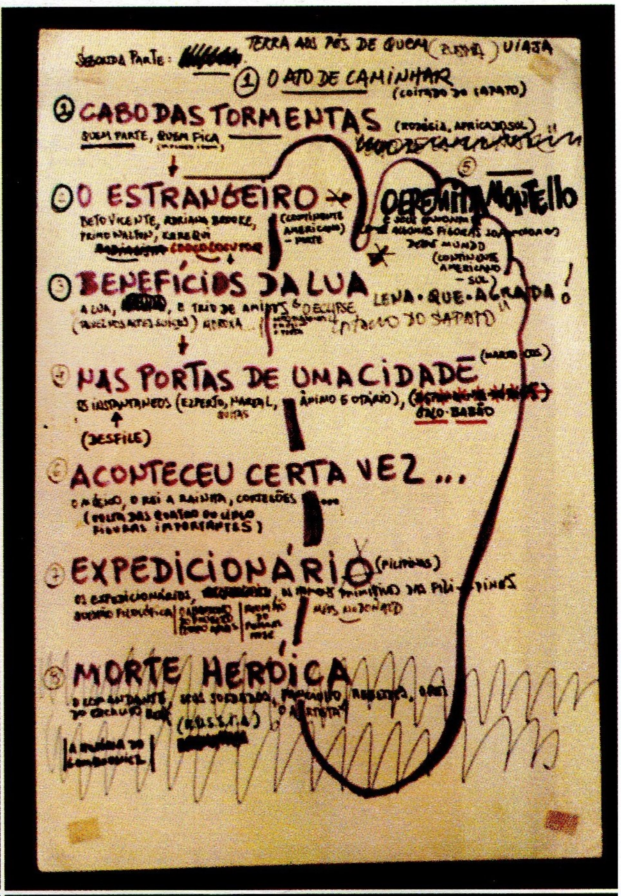


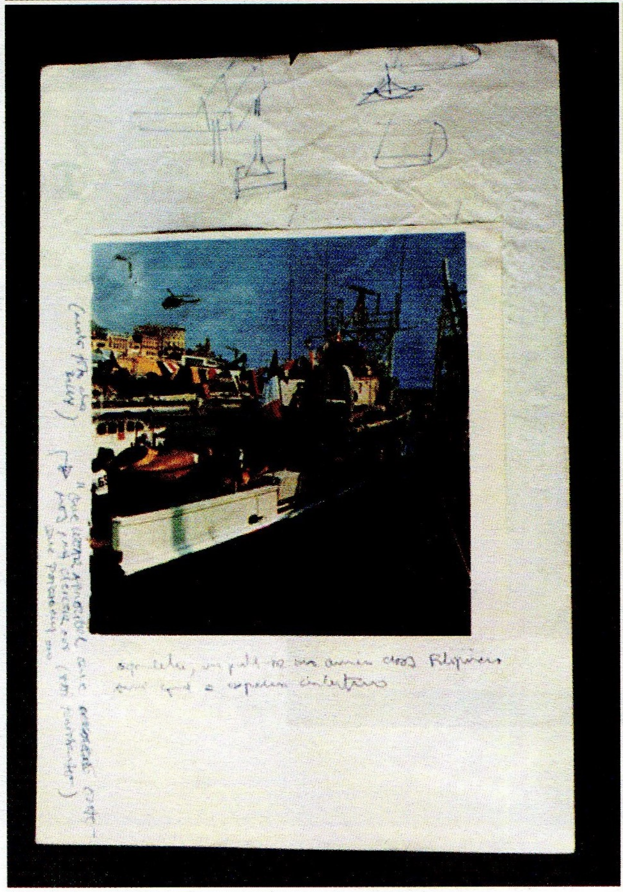


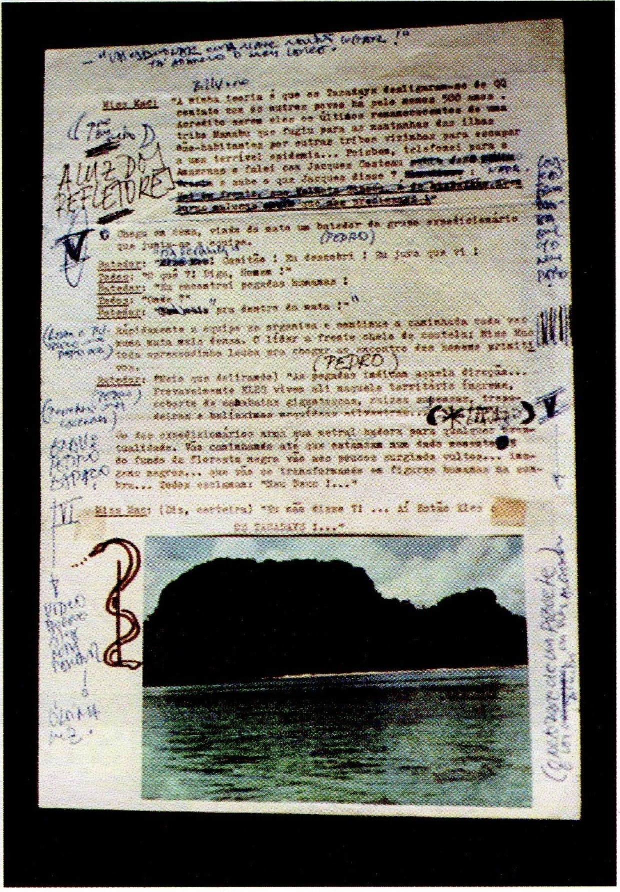


Seqüência do roteiro da *Farra da Terra*. Fotógrafa: Berenice Raulino

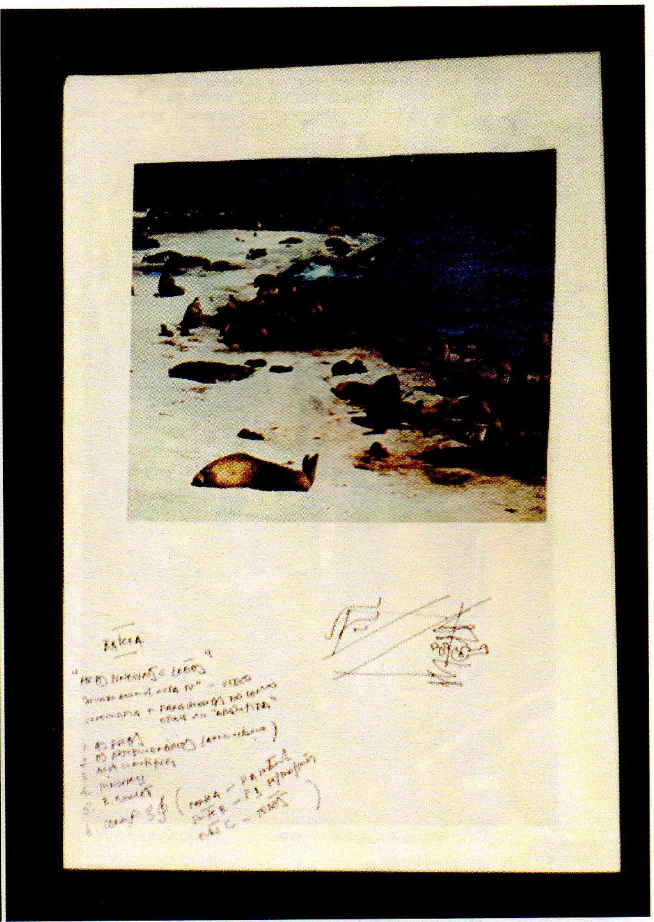

FILIPINAS
EXPEDICIONÁRIA


SEGUNDA PARTE:
TERRA AOS PÉS DE QUEM VIAJA
① O ATO DE CAMINHAR
(COITADO DO SAPATO)
CABO DAS TORMENTAS
QUEM PARTE, QUEM FICA
O ESTRANGEIRO
BETO VICENTE, ADRIANA BARBRE,
OLDEMIR MONTELLO
BENEFÍCIOS DA LUA
LUA · QUE · AGRADA!
NAS PORTAS DE UMA CIDADE
(DESFILE)
ACONTECEU CERTA VEZ...
EXPEDICIONÁRIO
MORTE HERÓICA

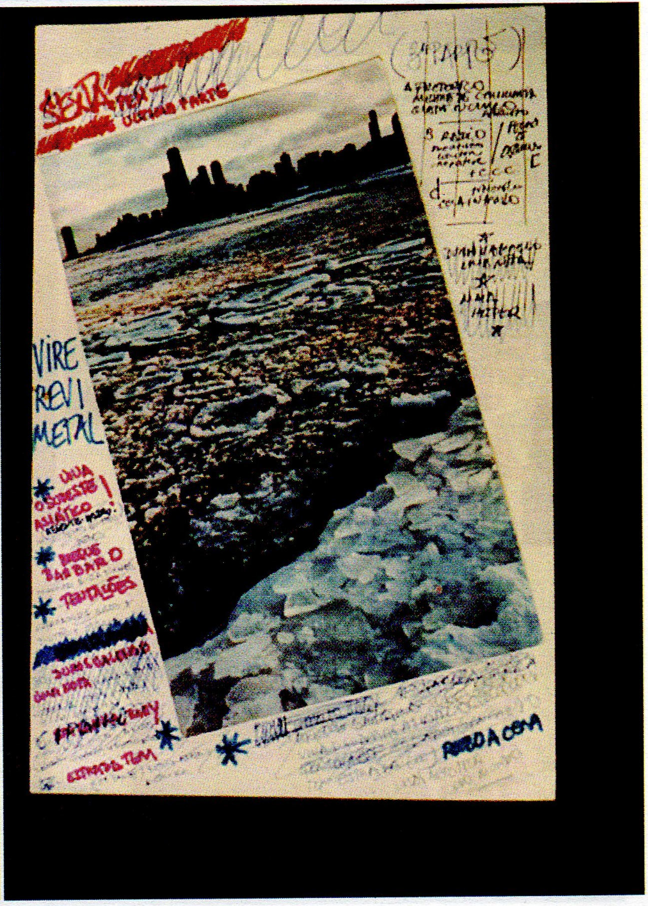



A LUZ DOS REFLETORES
(PEDRO)
Batedor:
Todos:
Batedor: "Eu encontrei pegadas humanas !
Todos: "Onde ?"
Batedor:
pra dentro da mata !"
(PEDRO)
Batedor:
VI
Miss Mac:
...Aí Estão Eles
OS TABADAYS !..."

QUARTA E ULTIMA PARTE:
ACRE DOCE
DESSA PRUMA
MELHOR
O GRANDE NORTE
ATLANTIDA
19
É PRECISO
NAUFRAGAR
A VOLTA DO EREMITA
MONTELLO
HELPER
20

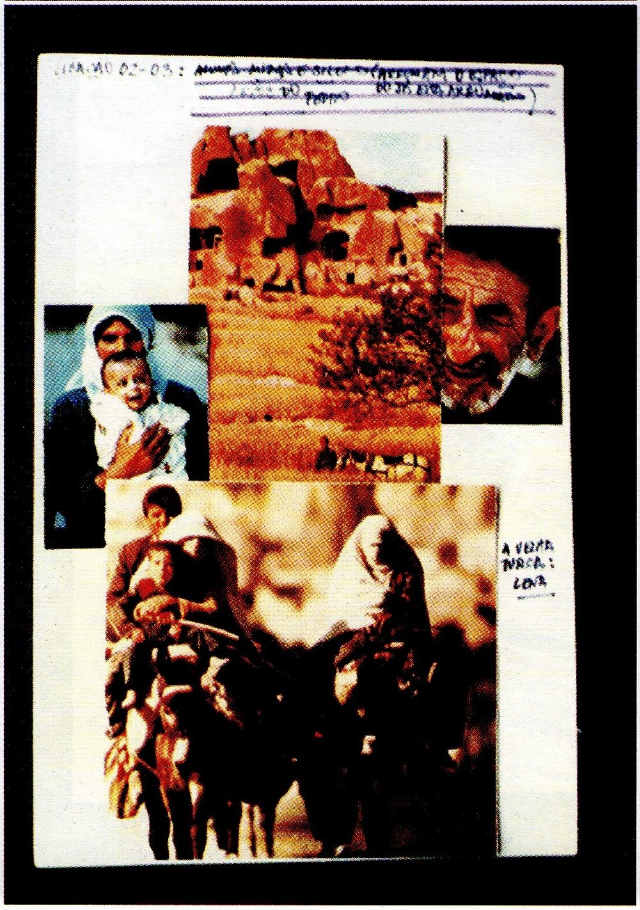


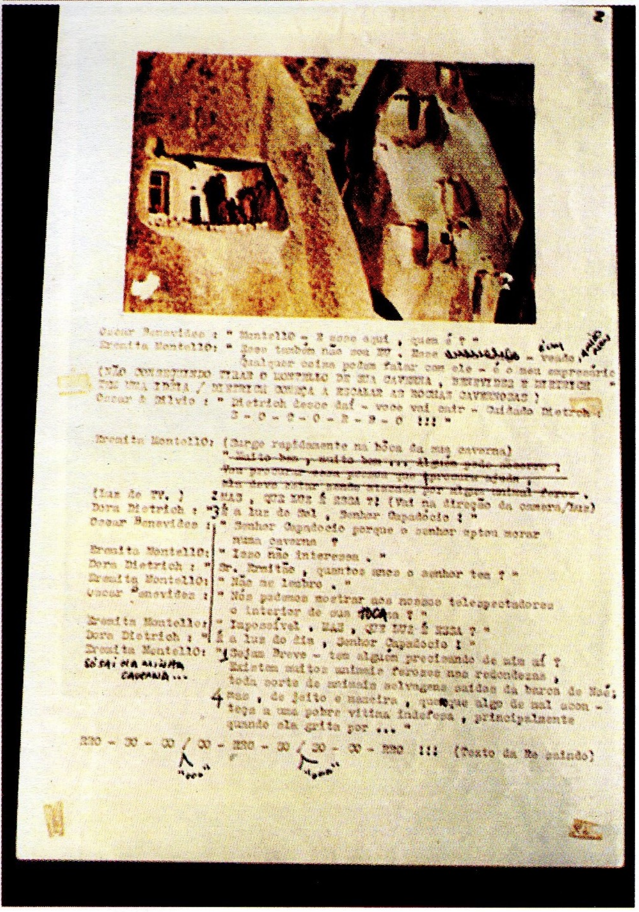
MANCHA LUMINOSA 02


ULTIMA PARTE
VIRE
REVI
METAL

TEXTO DA REGINA
TEXTO DO LUÍS

VINHETA
O EREMITA MONTELLO


A VELHA TURCA: LEDA


Oscar Benevides : " Montello - E sobe aqui , quem é ? "
Eremita Montello: " Isso não interessa . "
Dora Dietrich : " Sr. Eremitão , quantos anos o senhor tem ? "
Eremita Montello: " Não me lembro . "
Oscar Benevides : " Nós podemos mostrar aos nossos telespectadores o interior de sua TOCA ? "
Eremita Montello: " Impossível . MAS , QUE LUZ É ESSA ? "
Dora Dietrich : " É a luz do dia , Senhor Capadócio ! "
(Texto da Re gaindo)

Notas

[1] José Lavigne, "Depoimento", *Dionysos*, 1986, nº 27, p. 247.

[2] Depoimento de Hamilton Vaz Pereira no artigo de Jary Cardoso, "Sossega, leão", *Folha de S. Paulo*, 1978, Folhetim, nº 96, p. 10.

[3] Yan Michalski, "O inspetor trombonista", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º out., 1974.

[4] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983, p. 18.

[5] Yan Michalski, *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 62.

[6] Hamilton Vaz Pereira, "Entrevista", *Cadernos de Teatro*, out., 1979, nº 83, p. 14.

[7] Henry Behar, *Sobre el teatro dada y surrealista*. Trad. José Escué, Barcelona: Barral, 1971, p. 34.

[8] Yan Michalski, "Ubu asdrubalino: a concepção", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 out., 1975.

[9] Bernard Dort menciona o procedimento quando comenta a criação coletiva de 1789 e 1793 pelo Théâtre du Soleil, no ensaio "Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain", in *Théâtre en jeu*. Paris: Seuil, 1979, pp. 219-24.

[10] Sábato Magaldi, "O comovente testemunho de uma época. Feito de comédia e facadas", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 out., 1978, p. 17.

[11] Yan Michalski, "Ubu asdrubalino: a execução", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 out., 1975.

[12] Ibidem.

[13] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983, p. 8.

[14] Regina Casé in Celso Marinho, "Molière surpreende Regina Casé", *Folha de S. Paulo*, 16 out., 1978, p. 25.

[15] Reproduzo aqui o final do diálogo entre Tatiana e Pólia, no original de Gorki traduzido por Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa. São Paulo: Abril Cultural, 1976, pp. 11-14:

> Tatiana (*lendo*): E a lua surgiu. E era estranho que ela, assim tão pequena, tão triste, pudesse derramar sobre a Terra tanto de sua doce luz prateada." (*Pousa o livro sobre os joelhos*). "Está escuro.
> Pólia: Quer que eu acenda a lâmpada?
> Tatiana: Não, não vale a pena, estou cansada de ler.
> Pólia: Como é bem escrito. Tão simples e tão triste e... toma conta da alma da gente... (*Pausa*). Estou louca pra saber como termina. Com quem será que ele fica?
> [...]
> Pólia: [...] Ela é tão simpática, sincera. Quando se encontra uma mulher assim, a gente se sente melhor.
> Tatiana: Como você é ingênua... e ridícula, Pólia. Para mim, essa história toda me irrita. Nunca existiu uma mulher assim. Nem essa fazenda, esse rio, essa lua... Tudo isso é invenção. Nos livros se descreve a vida de um modo muito diferente da realidade... Na nossa vida, por exemplo...
> Pólia: Eles escrevem sobre o que interessa. E nossa vida, que interesse tem?
> Tatiana (*sem escutar, bastante irritada*): Eu tenho sempre a impressão de que os que escrevem livros não gostam de mim. É como se eles dissessem: Isso é muito melhor do que você pensa; aquilo que você achou bom é péssimo.
> Pólia: Eu não. Pra mim os escritores são sempre bons. Morro de vontade de conhecer esse autor.
> Tatiana (*como se falasse sozinha*): As coisas ruins eles não apresentam como eu vejo, mas de uma maneira especial... em tom trágico. As coisas boas eles inventam. Ninguém faz declarações de amor como eles escrevem, a vida não tem nada de trágico... Vai passando lenta, monótona, como um rio lamacento. E quando se vê o rio correr, os olhos vão se cansando... um tédio vai tomando conta de tudo, a cabeça vai ficando pesada e nem se tem mais vontade de saber por que é que ele corre...

[16] Jefferson Del Rios, "Como tocar trombone com sopro de leão", *Folha de S. Paulo*, 17 nov., 1978, p. 35.

[17] Heloísa Buarque de Hollanda, "O espanto com a biotônica vitalidade dos 70", in *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde — 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 89-118.

[18] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983, p. 5.

[19] Charles, *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976, nº 1.

[20] Luiz Fernando Guimarães in Jary Cardoso, "Sossega leão", *Folha de S. Paulo*, 1978, Folhetim, nº 96, p. 9.

[21] Esse mecanismo de produção "caseira" não é exclusivo do teatro, mas viabiliza uma larga faixa de criações no período, como observa Carlos Alberto Messeder Pereira em *Retrato de época: poesia marginal — Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

[22] Jorginho de Carvalho, "Entrevista", *Cadernos de Teatro*, jul., 1980, nº 86, p. 16.

[23] Hamilton Vaz Pereira, "Entrevista", *Cadernos de Teatro*, out., 1979, nº 83, p. 18.

[24] Idem, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983, p. 22.

[25] Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Aquela coisa toda*. Gravação do espetáculo realizada em novembro de 1980 no Teatro Alfredo Mesquita. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Todas as citações da peça baseiam-se em transcrição realizada por mim.

[26] Hamilton Vaz Pereira, "Estamos em 1981...", *Cadernos de Teatro*, jan., 1981, nº 88, p. 9.

[27] Sábato Magaldi, "O Asdrúbal, estimulante mais uma vez", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 nov., 1980, p. 16.

[28] Séries que a Rede Globo exibia na época.

[29] Yan Michalski, "Aquele impasse todo", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan., 1980, Caderno B, p. 2.

[30] Regina Casé em debate promovido pela *Folha de S. Paulo* em 29 de abril de 1982, no auditório do jornal.

[31] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, pp. 63-4.

[32] Yan Michalski, "Aquele impasse todo", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan., 1980, Caderno 2, p. 2.

[33] Iná Camargo Costa e Anne-Marie Summer, "Da hegemonia cultural a uma política para a arte", *Arte em Revista*, out., 1981, nº 6, pp. 67-8.

[34] Nelson Motta, "Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projeto assombroso", *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 ago., 1980, p. 34.

[35] Mariângela Alves de Lima, "Um estúdio muito bagunçado", *O Estado de S. Paulo*, 15 ago., 1987.

[36] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983, pp. 22-3.

[37] Regina Casé, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, pp. 34-5.

[38] Luiz Fernando Guimarães, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, p. 38.

[39] Hamilton Vaz Pereira, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 abr., 1983.

[40] Idem, A farra da Terra, 1983, mimeo.

[41] Luiz Fernando Guimarães, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, pp. 15-6.

[42] Lena Brito, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, pp. 17-8.

[43] Regina Casé, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, pp. 31-3.

[44] Mariângela Alves de Lima, "O teatro bonito e delicado do Asdrúbal", *O Estado de S. Paulo*, 13 mar., 1983, p. 38.

[45] Sábato Magaldi, "A farra da Terra fica só na promessa", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12 mar., 1983, p. 11.

[46] Marta Góes, "Aquela roupa toda", *Isto É*. São Paulo, 16 mar., 1983, p. 3.

[47] Mariângela Alves de Lima, "O teatro bonito e delicado do Asdrúbal", *O Estado de S. Paulo*, 13 mar., 1983, p. 38.

[48] A decupagem da cena ficava assim: 1, Audiovisual: Tia velhinha; 2, Tia velhinha e o desastre (A queda + quadrinhos + teatro); 3, Tia velhinha e a cobra, Tia velhinha e o macaco, Tia velhinha sozinha + fotos (audiovisual); 4, TV Reportagem — repórter Oscar Benevides; 5, No barco; 6. Expedição; 7, Tia velhinha e o neto Billy (som do foguete); 8, Tia velhinha vai até os homens primitivos (marcação de percussão).

[49] A fala é a tradução fiel do excerto do poema de Baudelaire "Les bienfaits de la lune", in *Le spleen de Paris*. Paris: Librairie Générale Française, 1972, p. 143.

[50] Lena Brito, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 26 maio, 1983, p. 22.

Capítulo 3
A experiência do Ornitorrinco

O Teatro do Ornitorrinco nasceu em 1977. Luiz Roberto Galízia, graduado em direção pela Escola de Comunicações e Artes da USP e com mestrado em Berkeley, ensaiava *Delírio tropical*, texto do dramaturgo polonês Stanislas Witkiewicz, encenado por Emílio di Biasi. Fazia parte do elenco a atriz Maria Alice Vergueiro, à época professora do curso de teatro-educação da ECA.

A estréia da montagem acabou sendo adiada devido a um acidente com a protagonista Sonia Samaia, e os dois atores, que compartilhavam afinidades estéticas e pessoais desde as aulas da faculdade, quando eram professora e aluno, viam-se com tempo livre para fazer um trabalho independente que lhes interessasse.

Nessa época, Carlos Eduardo Rosset, o Cacá, também aluno de teatro da ECA, atuava e dirigia peças na escola. Já encenara *Lux in tenebris*, de Bertolt Brecht, em 1974, de que participara a mesma Maria Alice, sua professora desde os tempos do Colégio Aplicação.

Do encontro dos três artistas, igualmente insatisfeitos com o panorama teatral paulista e desejosos de fazer algum trabalho, surgiu o primeiro espetáculo do grupo: *Os mais fortes*. A encenação era o desenvolvimento de um projeto de Galízia, que traduzira três textos do dramaturgo sueco August Strindberg, sua velha paixão. *A mais forte*, *O pária* e *Simum* foram montados em três semanas, com muita discussão teórica sobre as obras de Strindberg, além de estudos sociológicos e antropológicos que incluíam o darwinismo.

Quando o espetáculo estreou, no porão do Teatro Oficina, cedido gratuitamente por Luiz Antonio Martinez Correa, à meia-noite de 28 de maio de 1977, o grupo já se chamava Teatro do Ornitorrinco. O animal, híbrido de mamífero e ave, com estranhos hábitos noturnos, de visão aguçada e eficaz quando dirigida para longe e para o alto, fadado à extinção, foi descoberto numa das discussões sobre darwinismo. Era uma analogia feliz para o teatro.

Apesar de a concepção do espetáculo pertencer a Galízia, não existiu na criação uma direção tradicional. Os três atores trabalharam igualmente na preparação e produção da montagem, em que usaram um mínimo de elementos. Os poucos objetos e adereços de que necessitaram foram emprestados de familiares ou adaptados de seu próprio guarda-roupa.

As características do primeiro espetáculo do Ornitorrinco, ambientado no porão de um teatro, produzido fora dos esquemas empresariais, divulgado com base na informação boca a boca, apresentado gratuitamente, com os ingressos substituídos por doações voluntárias que os atores recolhiam passando o chapéu e os horários inabituais das sessões, acabaram influenciando a estética da peça.

O porão inviabilizava cenários, figurinos e iluminação especial, obrigando o espetáculo a apoiar-se exclusivamente no trabalho do ator. Os horários e a divulgação alternativos atraíam um público diferenciado, formado essencialmente por amigos e conhecidos que compartilhavam com os atores um espaço exíguo, o que aumentava a cumplicidade.

Além disso, o grupo definia um método peculiar de trabalho. Todos os elementos funcionavam globalmente, através de um processo criativo em que as idéias do autor

eram discutidas juntamente com o esquema de produção, integrado, por sua vez, à interpretação dos atores. Em lugar de improvisações e ensaios tradicionais, o grupo privilegiava a pesquisa teórica e a discussão de idéias, preocupava-se em compor as personagens a partir das idiossincrasias dos atores e reivindicava a adaptação livre dos textos dramáticos.

O sucesso da primeira montagem abriu caminho para o segundo espetáculo do grupo. No mês de julho do mesmo ano de 1977, o Ornitorrinco estréia um *show* musical, *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, tradução e adaptação de letras e canções da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, realizada por Luiz Roberto Galízia e Paulo Herculano. Por se tratar de um espetáculo musical, reuniu-se à equipe a cantora, pianista e atriz Cida Moreira. O típico *show* de cabaré em que se transformou a encenação das canções de Brecht e Weill teve boa repercussão em São Paulo e fez longa carreira no Rio de Janeiro.[1]

Com o final da temporada, em 17 de março de 1979, o Teatro do Ornitorrinco entrou em recesso de dois anos. Galízia voltou aos Estados Unidos para concluir sua tese de doutoramento em Berkeley, sobre o artista norte-americano Robert Wilson.[2] Cacá Rosset participou do elenco de várias montagens, incluindo *Tambores na noite*, de Brecht, e *O percevejo*, de Maiakovski. Cida Moreira partiu para *shows* individuais. O reencontro aconteceu no início de 1982, para a encenação de *Mahagonny songspiel*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill.[3]

A montagem estreou no dia 28 de maio de 1982, no Teatro Célia Helena, e teve uma carreira de sucesso, até que o Ornitorrinco foi proibido de encená-la, durante o IV Festival Latino-Americano de Teatro realizado em Nova York, em 1984, por exigência da detentora dos direitos da obra, a Kurt Weill Foundation.

No ano de 1983, Cacá Rosset dirigiu Maria Alice Vergueiro em *O belo indiferente*, de Jean Cocteau, estreado no dia 12 de julho, na Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo. O texto, seguindo uma tendência do grupo, foi tratado como pretexto para a *performance* da atriz. Com esse trabalho, o Teatro do Ornitorrinco iniciava um projeto de criar um repertório de peças curtas que não implicassem grandes investimentos e fossem apresentadas em espaços alternativos.

Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes foi a montagem seguinte. A encenação, criada a partir de várias obras de Alfred Jarry, estreou no dia 25 de maio de 1985, no Teatro João Caetano, e permitiu ao Ornitorrinco atingir um público jovem, mais interessado em *shows* de *rock* que em teatro. Dos criadores iniciais do grupo, permanecia apenas Cacá Rosset, propositor e diretor do projeto Jarry, que passava a exercer uma liderança mais solitária, apoiando-se em José Rubens Chasseraux e Chiquinho Brandão.

Apesar disso, a estrutura empresarial da equipe continuava cooperativada, sem profissionais contratados e com a renda da bilheteria dividida em porcentagens eqüitativas entre os criadores, em que a maior cota auferida não somava o dobro da menor. O sucesso estrondoso do espetáculo, tanto de público como de crítica, permitiu que permanecesse em cartaz por dois anos, numa longa carreira encerrada no dia 30 de maio de 1987.[4]

O Ornitorrinco sempre optou por encenar textos dramáticos. Na aproximação com as peças, o que norteava o grupo eram dois procedimentos complementares. O primeiro deles era a essencialização, tentativa de sintetizar a filosofia que sustentava as peças, reduzindo-as a suas idéias básicas. Na síntese, o que interessava aos artistas era encontrar uma forma própria de discutir determinado autor, usando para isso dois ou mais textos.

No caso de *Os mais fortes*, por exemplo, procuravam a melhor forma de discutir Strindberg, ligando-o ao contexto teatral do final do século XIX. Para isso, tomaram três pequenos textos do autor, *A mais forte*, *O pária* e *Simum*, investigando a evolução que havia de um para outro e examinando a progressão de idéias do autor nessa passagem. Portanto, a discussão não se restringia apenas ao tema das peças, mas à ligação existente entre elas, com a busca do fator comum que as relacionava. Como cada peça discutia questões semelhantes de forma diferente, o que se pretendia era mostrar em cena as várias possibilidades de uma situação, para que, a partir da realização diferencial, o público chegasse a suas próprias conclusões.

A adaptação das peças com vistas à transmissão de algo essencial supunha um enfoque com olhos contemporâneos. Além de colocar-se dentro do universo das peças de Strindberg, procurando entendê-lo, o grupo partia de um estudo crítico da obra do dramaturgo, que incluía a leitura de bibliografia extensa e o conhecimento de várias teorias disseminadas sobre o autor. A originalidade restringia-se à capacidade de organizar e selecionar as informações e de sintetizar as obras, visando a uma direção definida de leitura.

Nessa linhagem interpretativa, *A mais forte* foi considerada o ancestral direto dos monodramas modernos, comparada a *Before breakfast*, de O'Neill, e a *A última gravação de Krapp*, de Beckett. No texto breve, a questão central é o assassinato psíquico, ponto nuclear da obra de Strindberg. A peça é construída como monólogo em que a personagem Y contracena, através de um silêncio assentidor, com a Sra. X, uma atriz casada que se entrega a uma análise retrospectiva da vida. Durante o duelo psíquico que se trava entre as duas, vítima e algoz mudam de posição. Apesar de menos inteligente que a rival, a atriz descobre que é mais forte que a outra no sentido darwiniano, pois soube adaptar-se ao meio.

Procurando um contraponto às idéias desenvolvidas na peça, o Ornitorrinco encontrou *O pária*, dramatização de um conto de Ola Hansson em que a equação de forças se inverte, deslocando a influência de Darwin para Nietzsche. O Sr. X, um inteligente arqueólogo, é mais forte que o Sr. Y, um proscrito da América que tenta em vão chantagear o adversário. De acordo com a visão nietzschiana de sobrevivência, vence quem está acima do bem e do mal.

Simum, a última peça da trilogia, foi escolhida por introduzir um novo ângulo de visão do problema. Ao invés do conflito de idéias construído por intermédio da luta dialógica, Strindberg desenvolve uma ação dramática impulsionada pela auto-sugestão. Guimard, o invasor francês que ataca os berberes na Argélia de 1880, é levado à exasperação e destruição por uma mulher berbere, Biskra, e seu companheiro Youssef, donos naturais da terra. O conflito entre as duas culturas é solucionado com a morte do representante do colonialismo francês, sugestionado por elementos místicos dos berberes dominados.

Como se pode observar, a seqüência em que as peças foram reunidas obedece a um movimento progressivo, definido a partir da seguinte leitura:

> O que Biskra e Youssef pretendem é um trabalho de contínua resistência às duras leis do sistema de seleção natural descrito por Darwin e não a adaptação passiva a este sistema pré-estabelecido, como é o caso da Sra. X, que, na verdade, é a típica preservadora do sistema, do *establishment*. Por outro lado, Biskra e Youssef nada têm de heróis nietzschianos: eles são a outra faceta do sistema, a que a ele se opõe. Só que como minoria, aparentemente mais fraca, mas por isso mesmo ligada

aos aspectos de sua cultura, os mais tradicionais e primitivos, os quais, exatamente por estas qualidades, atuam como faca de dois gumes no decorrer de sua luta contra a maioria devoradora. O misticismo religioso, então, revela seu lado revolucionário, numa maneira muito semelhante ao que acontece em alguns filmes de Glaúber Rocha, como *Deus e o diabo na terra do Sol*.[5]

Essa apreensão do texto e as relações que o grupo estabelece com o filme de Glaúber definem um modo original de leitura, diretamente ligado à visão contemporânea dos adaptadores. Mas o que se percebe é que a essencialização de Strindberg também levava em conta as idéias e procedimentos do autor. Partia de alguns pressupostos definidos em sua obra dramática e teórica, aliados às informações dos ornitorrincos.

É o caso da "nova fórmula" preconizada pelo dramaturgo para a construção de seus textos dramáticos. Afastando-se da *tranche de vie* naturalista, Strindberg eliminava de seus textos todos os detalhes inúteis, reduzindo a duração da ação e simplificando o enredo para conseguir a concentração dramática necessária à apresentação do drama psíquico, um combate concentrado e mortal, que prescinde de aspectos secundários ou acidentais.

Também estão concretizadas nessas peças duas noções importantes e complementares no teatro de Strindberg, o combate de cérebros e a morte psíquica. Segundo essa concepção, o drama é uma prova de força psíquica entre os "grandes" e os "pequenos". As ações de uma pessoa sobre outra se exercem diretamente de consciência a consciência, durante um combate de cérebros que leva à morte psíquica, pois o carrasco instila na alma da vítima a obsessão que a desagregará, acabando por matá-la. Para Strindberg, a luta rápida e violenta entre duas vontades opostas exige uma peça breve, concentrada, reduzida a poucas personagens, como é o caso dos textos mencionados, em que técnica dramática e conteúdo são indissociáveis.[6]

O grupo conhecia essas concepções e partiu delas para a adaptação que realizou. Nesse sentido, dá continuidade aos procedimentos de Strindberg, reduzindo ainda mais as peças e colocando-as a serviço de novas idéias, como acontece em relação ao misticismo de *Simum*. "Ela (*Simum*) aparece como uma peça que se passa na Argélia, tem o *sheik*, tem um problema de amor e fica tudo meio um melodrama. E a gente cortou tudo isso. A gente fez a situação essencial. Ficou a peça pela metade: a gente pegou só a situação, não pegou aquela história de ter filho ou não ter filho, abraçar ou não abraçar... a gente não se preocupou com isso."[7]

Nas montagens seguintes, o Ornitorrinco continua a adotar a essencialização. Mas à medida que a prática teatral avança, o procedimento baseia-se cada vez mais em leitura original, que usa o ponto de partida apenas como pretexto para adaptações livres.

Em parte, a tendência é justificada pela complexidade crescente dos autores que a equipe escolhe para encenar. Se *Os mais fortes* realizava a síntese parcial de um aspecto da obra de Strindberg, ficava mais difícil repetir a façanha se a referência era Brecht. O espetáculo seguinte do grupo, *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, funcionou apenas como ensaio de leitura de Brecht, que seria concluída na montagem de *Mahagonny songspiel*. Nesse caso, o que orientou o grupo na adaptação do texto foi a roteirização. Para o Ornitorrinco, roteirizar uma peça significava fazer uma versão sintética dela, transformando-a numa seqüência de episódios sucintos, que tivessem unidade independente e pudessem ser desmontados, cortados e até suprimidos do espetáculo. Como

se vê, um dos sentidos dados pelo grupo ao processo de essencializar permanecia na roteirização. Ao elaborar o roteiro, o grupo acabava reduzindo o texto às idéias essenciais ou, pelo menos, àqueles temas que julgava essenciais no autor.

Para fazer a adaptação de *Mahagonny*, Cacá Rosset optou pelo texto de *Mahagonny songspiel*, de1927, em lugar da versão final da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, concluída por Brecht em 1930.[8]

Brecht e Weill não deixaram um roteiro escrito do *Pequeno Mahagonny*. Cacá Rosset baseou-se na reconstrução do estudioso inglês David Drew, que fez ampla pesquisa dos textos de Brecht sobre Mahagonny. O autor alemão tratou o tema da cidade paradisíaca desde 1921, quando escreveu o conto *Rumo a Mahagonny*, desenvolvido como trabalho em progresso até o término da ópera, em 1930. As *Canções de Mahagonny*, *O dilúvio*, *A queda paradisíaca da cidade de Mahagonny* e os poemas que chamou de *Salmos e epístola de Mahagonny* fizeram parte desse caminho de reescrituras, composto para denunciar as contradições da sociedade capitalista.[9]

Brecht conta a história fabulosa da cidade fundada por dois foragidos da polícia, em que todos os prazeres são permitidos e as proibições desapareceram com as hipocrisias e as falsas aparências. Vivendo sob a tirania de quatro leis, comer, beber, amar e lutar, os habitantes da cidade têm permissão para tudo, salvo não ter dinheiro. Jimmy Mahoney, um dos primeiros a chegar a Mahagonny, matou, seduziu e traiu, mas foi condenado à morte por não ter dinheiro para pagar seu uísque. É o que mostra a cena do julgamento da personagem:

> Begbick: Jimmy Mahoney, você é condenado.
> Moses: Pelo assassinato indireto de um amigo.
> Begbick: A dois dias de prisão.
> Moses: Por ter seduzido uma moça de nome Jenny.
> Begbick: A perda dos direitos civis por três anos. Mas por não ter pago as duas rodadas de *whisky* e por não ter pago o meu pau de cortina, você, Jimmy Mahoney, é condenado à morte na cadeira elétrica!
> Moses e Begbick: Por não ter dinheiro. Que é o mais grave dos crimes que existe na face da terra![10]

A adaptação do Ornitorrinco reforçava a divisão do texto por ações — comer, amar, lutar, beber — sem qualquer preocupação de acentuar a leitura da metáfora política, concretizada na crítica feroz de Brecht à exploração e às desigualdades do mundo capitalista e à alienação das relações humanas inplícita nessa forma de produção.

Na montagem seguinte, *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, o Ornitorrinco assume deliberadamente a co-autoria, organizando um roteiro livre a partir das cinco peças do ciclo Ubu. Toma como base a estrutura de *Ubu sobre a colina*, uma redução de *Ubu Rei* em dois atos, feita para teatro de marionetes. A estrutura do texto, mais direta, rápida e sucinta, adaptava-se melhor às intenções de Cacá Rosset de fazer um roteiro de cenas cujo vínculo de união fosse a personagem Ubu.

Esse roteiro sintético, de pouco mais de 20 páginas, dividido em 12 cenas, um prólogo e um epílogo, ganhou o caráter episódico e fragmentado de uma história em quadrinhos sobre as aventuras do anti-herói. A estrutura básica emprestada de *Ubu sobre a colina* incorporava episódios de *Ubu rei* e *Ubu cornudo*, como a cena em que Ubu conversa com sua consciência, guardada numa mala.

A roteirização era a forma de garantir uma leitura própria do grupo, construída através de muita pesquisa e de um trabalho exaustivo que permitia o posicionamento diante do autor encenado e facilitava a reescritura. A adaptação funcionava quase como redação de um novo texto, que às vezes guardava poucas semelhanças com o modelo original.

"A gente tinha, desde o início, a perspectiva frente aos textos, de encará-los como pretextos ou mesmo pré-textos. A adaptação era quase um trabalho de dramaturgia, isso em todos os trabalhos, em maior ou menor grau. [...] Esta coisa do nosso trabalho não ser o Strindberg mas o *d'aprés* Strindberg, *d'aprés* Brecht."[11]

Inicialmente, na montagem de *Os mais fortes*, essa adaptação foi realizada coletivamente por Galízia, Cacá e Maria Alice. Nos outros espetáculos, à medida que o grupo e os projetos se ampliavam, a repartição de funções ficava mais definida e Cacá Rosset passava a assumir, isoladamente, a redação inicial dos roteiros.

Ao mesmo tempo, a centralização crescente exigia que o grupo desenvolvesse um trabalho de mesa ainda mais detalhado, pois o estudo e a pesquisa coletivos eram a maneira mais eficaz de familiarizar os novos participantes com as idéias fundamentais que norteariam a encenação.

No trabalho de mesa, o grupo não se preocupava em dirigir a análise especificamente para os textos dramáticos, com divisão da peça em cenas e subcenas, como costuma acontecer em estudos dessa natureza. No Ornitorrinco, o interesse dirigia-se para o universo geral do autor, com estudo das obras e exploração das áreas de interesse correlatas. Para *Mahagonny*, por exemplo, além de esmiuçar uma bibliografia especificamente brechtiana, o grupo achou conveniente conhecer T. S. Eliot, Rimbaud, Freud (*O mal-estar na civilização*), além de algumas obras que davam conta do período histórico em que a peça se inseria.

Na montagem de *Ubu*, o desejo de conhecer profundamente a obra do autor incluiu a organização de um ciclo de conferências sobre Jarry, do qual participou Marilda Rebouças, membro da Sociedade Patafísica de Paris. O estudo minucioso pressupunha a permanência na obra de um mesmo autor durante anos. Brecht, por exemplo, foi encenado pelo Ornitorrinco de 1977, ano da estréia de *O teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, até 1984, quando estreou a última versão de *Mahagonny*. A persistência permitia que o grupo se familiarizasse de tal modo com determinado universo teatral que a forma original de abordá-lo acabava aparecendo como conseqüência natural do processo. O fato é mencionado numa crítica de *Mahagonny*: "Vale lembrar que essa bela encenação é a seqüência de um trabalho de vários anos sobre a obra da dupla Brecht–Weill. Durante esse tempo, o grupo formou intérpretes para uma forma teatral com escassa tradição em nossos palcos. Desde a tradução até a execução musical o Ornitorrinco revela a familiaridade de quem não tem pressa de mudar-se rapidamente para outro gênero."[12]

Nessa pesquisa, o trabalho intelectual de preparação tinha extrema importância para o grupo. Os ensaios não se baseavam em improvisações, a partir das quais a equipe fosse levantando as cenas. O Ornitorrinco não improvisava: lia, conversava sobre as cenas e decidia os principais procedimentos no trabalho de mesa. O ensaio era, na maioria das vezes, a concretização cênica do projeto elaborado intelectualmente, durante o processo de discussão de idéias.

O método de criação tinha como objetivo procurar a boa forma de comunicar as idéias do texto, que haviam sido exaustivamente discutidas durante o trabalho de mesa. No decorrer dessas discussões, os artistas procuravam experimentar concretamente as concepções, para testar sua viabilidade cênica. Era um ensaio teórico-prático em que os atores demonstravam uns para os outros gestos, posições ou atitudes que poderiam servir melhor à concretização das idéias do texto.

No caso de *Os mais fortes*, os ensaios aconteciam no apartamento de Cacá Rosset. À medida que as discussões se aprofundavam, os atores faziam anotações das principais descobertas em papéis afixados na parede. Acabaram criando um gráfico das idéias que experimentavam praticamente, para verificar sua viabilidade cênica.

Esse processo de demonstração de idéias, tipicamente brechtiano, definiria uma das características principais do grupo: o trabalho esquemático do ator, com uso de gestos demonstrativos e explicativos, que desenhavam uma composição exterior das personagens.

Em *Mahagonny*, a discussão encaminhava-se diretamente para a forma. Não interessava ao grupo fazer inferências políticas ou levar o espetáculo para o caminho de uma relação imediata com os problemas sociais do país. Como a estrutura do roteiro salientava as quatro ações fundamentais da peça, o elenco procurava a forma teatral mais eficiente de comunicá-las. Em meio às discussões, a demonstração de determinados gestos e a explicação de uma atitude ou expressão era o mecanismo mais comum de concretizar essa intenção.

A cena do bar é um bom exemplo desse tipo de processo criativo. O grupo experimentou várias maneiras de beber em conjunto, para tentar passar ao público, de modo teatralmente forte, a idéia de beber. Acabaram optando por um gesto coletivo, em que todos subissem em conjunto, elevassem os copos simultaneamente, congelassem o movimento e depois bebessem.

Como se vê, a discussão nunca era política. Para o grupo estava implícito que aquele texto veiculava uma série de conteúdos que todos queriam comunicar. Discutiam, portanto, como demonstrá-los cenicamente da melhor forma possível. É o que se pode constatar no depoimento de Luiz Roberto Galízia. "Eu não sinto exatamente como ensaio essa coisa do *Mahagonny*, por isso é gozado falar. Já tinha sido tão falado como aquilo ia ser, que era mais um projeto que você vai pondo junto. Você vai: 'bem, agora aquele gesto que a gente tanto discutiu...' Porque era uma coisa muito clara e objetiva, não era apenas uma idéia. Aquilo era meio testado. Quando a gente discutia, a gente via com o corpo se aquilo era possível."[13]

Na definição desses gestos, o ator podia encontrar soluções para seu companheiro de cena, num processo de coletivização das descobertas também presente na direção dos espetáculos que, pelo menos até *Ubu*, não era responsabilidade de um único criador. Em *Mahagonny*, por exemplo, a direção fora repartida entre Cacá Rosset, Galízia e Cida Moreira, que, como responsável pela parte musical, acabava discutindo a concepção das cenas. Galízia comenta essa direção coletiva:

> Eu falo muito a gente... Talvez não devesse, porque o Cacá era o diretor. Mas de uma certa forma era muito conjunto isso. Quer dizer, eu tinha toda a liberdade, me sentia, pelo menos, na liberdade

de dar milhares de palpites. Eu dirigi mesmo cenas. Então, quer dizer, eu falo a gente porque é mais a nossa atitude, era meio conjunto, né? Então a direção acabou sendo meio a dois. E mais que a dois, porque a Cida, fazendo a direção musical, também tinha que dar a sua marca lá. Então era muito uma direção a três. Quer dizer, das outras pessoas, eu acho que não. Eram palpites, tal, que às vezes eram aceitos, às vezes não. Mas a discussão da coisa, decidir como essa cena vai ser, era muito eu, Cacá e a Cida.[14]

No primeiro espetáculo do grupo, *Os mais fortes*, também se pode falar em direção coletiva. Como os três atores participaram de todas as etapas de criação, desde a escolha dos textos, tradução, revisão, datilografia, até a produção da peça, o resultado acabou sendo um reflexo das opiniões e idéias do conjunto.

Quer dizer, tudo o que está em cena a gente conhece bem. As palavras que foram colocadas no texto nós que colocamos. Nós que achamos ruim ou bom e tiramos — se era "tu", colocamos "você", tudo sempre feito meio em conjunto. Então isso era interessante, foi dando pra gente um conhecimento. Tudo o que alguém lia sobre Strindberg — "olha, achei isso nesse livro", todos liam. Quer dizer, isso era interessante porque a gente foi descobrindo em conjunto mais e mais coisas.[15]

Na encenação de *Ubu*, o processo aconteceu de forma um pouco diferente. Dos fundadores do grupo, apenas Cacá Rosset permanecia no Ornitorrinco, dividindo as responsabilidades maiores com os companheiros mais antigos, como Chiquinho Brandão e José Rubens Chasseraux, que se ligaram ao Ornitorrinco a partir de *Mahagonny*.

O trabalho de mesa ainda foi determinante no levantamento das concepções cênicas, com a diferença que, desta vez, Cacá Rosset tinha intenções mais definidas a respeito do espetáculo. Queria fazer de *Ubu* uma "montagem de atrações", concepção inspirada nos diretores russos da década de 20, especialmente Eisenstein, que criaram um gênero de espetáculo que recuperava formas cênicas consideradas menores, como o circo e o *music-hall*, inseridos nos roteiros como números independentes.

Em *Ubu*, Cacá pretendia que cada cena exibisse uma atração de grande efeito cênico. Para isso, pensava em utilizar urdimentos, alçapão, fogo, na tentativa de recuperar o maravilhoso do teatro. Seguindo a trilha dos teatralistas russos, queria fazer um espetáculo declaradamente teatral, que utilizasse recursos exclusivamente cênicos.

A montagem conseguiu concretizar a maior parte dessas concepções. Para ficar apenas nas soluções mais interessantes, pode-se mencionar o uso do alçapão na cena da descerebragem, de onde as cabeças dos atores emergiam em intervalos regulares, ou a bela aparição da consciência de Ubu, uma atriz completamente nua alçada por um elevador, além do balão da cena final da peça, quando o casal Ubu foge para a França suspenso pelos urdimentos.

Se as concepções que nortearam a encenação conseguiram concretizar-se, isso não significou que Cacá Rosset tivesse imposto suas idéias aos atores. As melhores soluções podiam surgir da colaboração do elenco, como foi o caso dos artistas de circo, responsáveis pelas cenas de acrobacia e pirofagia. A repartição de poder do diretor e o flagrante desrespeito à hierarquia formada por autor–diretor–elenco causaram perplexidade em alguns dos novos integrantes do grupo, pouco habituados à descentralização das decisões. Por paradoxal que possa parecer, o espanto incluía uma atriz do grupo Mambembe, que, mesmo com a experiência de trabalho em equipe, não parecia habituada ao processo de "palpites coletivos".

Eu acho que o Mambembe tinha um problema sério que era... as coisas ficavam muito fechadas em torno do Soffredini. Então era direção do Soffredini, não existia muita abertura pra, vamos supor, dar umas idéias. Existia, mas não era uma coisa assim como é o Ornitorrinco, que é uma coisa completamente aberta. De repente você tem até que estar preparado pra essa abertura porque eu, por exemplo, não sei nem lidar direito com essa democracia em termos de direção.[16]

Apesar de interpretar o protagonista da peça, Cacá Rosset passava a maior parte dos ensaios observando o processo, selecionando as melhores soluções descobertas pelos atores e organizando os movimentos. Procurava construir um desenho de cena plasticamente interessante, jogando habilmente com a distribuição dos volumes e os deslocamentos espaciais. José Rubens Chasseraux, assistente de direção, era responsável pela direção de atores, encarregando-se das sugestões práticas para resolver as personagens. Chasseraux também era responsável pelo "departamento de *gags*", que se incumbia das cenas em que um fio de roteiro devia ser preenchido com "cacos" ou achados visuais. Era o caso do "Exército de Brancaleone", em que os poloneses se preparam para guerrear os russos com acrobacias e evoluções marciais de uma centopéia militar.

Os responsáveis pelos "departamentos" também se encarregavam de ensaios específicos. O processo de criação de *Ubu* foi repartido em três áreas distintas. O trabalho propriamente teatral era realizado no Teatro João Caetano e dele participavam Cacá Rosset, José Rubens Chasseraux, Chiquinho Brandão, Rosi Campos e Christiane Tricerri. O trabalho circense era coordenado por José Wilson Leite no Circo Picadeiro, e o trabalho musical era feito pela Banda Patafísica, que acompanhou todas as apresentações de *Ubu*. Justapostas e combinadas, as três áreas criaram no espetáculo uma interdisciplinaridade que se aproximava da *performance*, por mesclar com rara propriedade as diferentes linguagens artísticas.

A divisão por setores específicos não se manteve durante o espetáculo. Teatro, circo e música acabaram permutando especialidades, pois os músicos interpretavam, os atores cantavam e tocavam instrumentos, os artistas de circo representavam, todos atuando como *performers* na exibição de suas habilidades. Ubu era um espetáculo de protagonistas em que cada um tinha seu solo para apresentar ao público. Um dos melhores exemplos do procedimento era a cena em que o ator Chiquinho Brandão tocava serrote, acompanhando a espetacular aparição da consciência de Ubu.

[...] pintou a idéia de usar serrote na peça, que eu achei superinteressante. Eu não sabia muito bem onde usar. Quer dizer, não pintou: usar o serrote em tal cena. Mas eu achei que o som do serrote tinha tudo a ver com o Jarry, uma pessoa tocando serrote. Daí ficou. Quer dizer, compramos um serrote, um arco de violino e o Chiquinho foi estudar serrote. Daí eu estava achando meio mixa a cena da consciência: estava faltando alguma coisa. Daí a gente encaixou o serrote ali, ficou um barato o som, né? Quer dizer, o próprio som do serrote tem super a ver com o som de consciência [...].[17]

A proposta de criar um espetáculo de *performers*, que acompanha o Ornitorrinco desde a primeira montagem, exige que o ator mostre em cena suas habilidades, convertendo o texto e a personagem em pretexto para a exibição das idiossincrasias do elenco. Para o Ornitorrinco, cada indivíduo tem uma marca pessoal comunicativa que deve ser exibida em cena. Naturalmente, essa exibição de qualidades particulares requer do ator um

treinamento específico que o habilite a transformá-las em habilidades técnicas. É nesse momento que entra a concepção do *performer*, alguém que se domina tecnicamente a ponto de conseguir mostrar com eficiência uma qualidade pessoal. Trata-se de um treinamento específico e particularizado, que capacita esse ator a desenvolver determinados atributos e a exibi-los com eficiência, já depurados pela técnica. A condição de *performer* é facultada pelas qualidades de comunicador que esse ator consiga desenvolver e que dependem de certas características espetaculares que possa mostrar em cena.

Com o *performer*, a idéia de espetáculo fica mais forte que a de conteúdo. Ele é alguém que possui uma qualificação técnica, um cabedal de atributos que o habilita ao desempenho de uma função artística. Nesse sentido, a atriz Fernanda Montenegro estaria mais próxima do *performer* que os atores do Asdrúbal, por exemplo. Para estes, a condição técnica é conseqüência de um trabalho, e não o ponto de partida. Para o Ornitorrinco, ao contrário, a eximiedade técnica, que possibilita um desempenho eficaz, é o aspecto fundamental e justificador do *performer*. Luiz Roberto Galízia operacionaliza o conceito a partir do exemplo da grande atriz brasileira.

> Eu acho que tem uma técnica pra ser *performer*, porque ele continua obedecendo todas as leis do teatro. Ele pode, talvez, negar, discutir essas leis, mas usa todas elas como ponto de partida [...]. Porque um *performer* [...] é uma pessoa que tem umas qualidades especiais que ele quer mostrar. Mas ele vai ter que exibir. Assim como um bom ator tradicional vai ter que exibir. Assim como a Fernanda Montenegro vai ter que mostrar o que é bom nela, porque as pessoas gostam dela, se ela chora, se ela muda de expressão a cada minuto, como ela tem uma riqueza de colorir uma cena. Eu acho que ela é uma *performer*, e por isso que ela precisa de muita técnica, pra poder mostrar tudo isso. [...] Eu não estou colocando o *performer* como uma coisa mais moderna, estou colocando que talvez o público esteja preferindo ver pessoas tecnicamente, que se dominem tecnicamente, que tenham alguma habilidade a mostrar que vai além das peças, além do conteúdo. São elas mesmas que o público quer ver, né? Tudo isso, obviamente, precisa de uma técnica. Mas é uma técnica particular da pessoa. De repente, o *performer* é uma pessoa que sabe fazer coisas esquisitas com a voz [...] como aquela atriz do Bob Wilson que fazia "oh, ah, ah, oh" e ia, pegava um som agudo, "ah, ih, oh" e fazia falas. [...] Agora, ela precisa de uma técnica pra fazer isso. Eu posso achar isso incrível e não saber reproduzir. Mas ela sabe fazer aquilo. Ela treina aquilo.[18]

A menção à atriz que trabalhara com Bob Wilson era referência importante para Galízia, que fizera parte do elenco da *Vida e época de Joseph Clark*, apresentado em São Paulo no Festival Internacional de Teatro de 1974. Além da experiência prática, Galízia concluíra o doutorado sobre o teatro de Wilson, e o conceito de ator como *performer* era um dos núcleos básicos do trabalho do encenador americano. Falando com entusiasmo sobre o *performer*, alguém que exibe em cena suas habilidades técnicas, mais que um conteúdo ou personagem, Galízia distingue o *performer* tradicional do *performer* revolucionário.

> Por exemplo, no caso do Paulo Yutaka, ele bola uma *performance* pra ele. Então ele sabe que ele vai atravessar daqui até lá numa corda, ao som de um violoncelo, aí vai fazer uns movimentos. [...] Talvez o que diferencie ele da Fernanda Montenegro é que ele está exibindo praticamente ele mesmo. O que ele tem a exibir é ele mesmo, é uma coisa particular. Quer dizer, a Fernanda Montenegro faz isso, mas ela está fazendo dentro de um contexto, de uma peça. Ela não deixa de estar sendo veículo pra uma peça. O Paulo Yutaka, em geral, está exibindo ele mesmo como conteúdo.[19]

À medida que o trabalho do Ornitorrinco avança, o teatro de *performers* vai, paulatinamente, deixando de ser um ideal para aproximar-se de uma realização mais concreta.

Em *Os mais fortes*, a *performance* ainda não era evidente. O que já aparecia no espetáculo era a ascendência do ator sobre a personagem. Como o grupo nunca pretendeu realizar um trabalho de recriação interior, com ênfase na personificação, o que se via em cena eram os atores, com suas características próprias, mostrando um determinado texto ou papel. A idéia de *performers* entrava na medida em que expunham no palco suas características de gesto, voz, postura, sem preocupar-se com uma caracterização que os diferenciasse das personagens. O procedimento era facilitado pela personalidade marcante de Maria Alice, Cacá Rosset e Galízia, que emprestavam a todas as interpretações um acento próprio e original. O descaso pela adequação ao tipo físico, sexo ou idade das personagens combinava com a interpretação deliberadamente exteriorizada, focada na discussão das idéias do dramaturgo, naturalmente filtradas pela releitura do grupo. Num flagrante e assumido desrespeito a qualquer tipo de verossimilhança, Galízia usava máscara, peruca, terno e sapatos masculinos para compor a srta. Y de *A mais forte*.

Em *Mahagonny*, percebia-se uma aproximação maior com o ideal dos *performers*. Os atores desempenhavam funções claras e específicas, o que os aproximava de uma marca pessoal comunicativa e lhes permitia, em determinadas cenas, exibir-se como técnicos na arte de representar.

Na versão do espetáculo preparada para a apresentação no festival de Caracas, a entrada de novos atores no grupo definiu de modo exemplar a situação de *performers*. Cacá Rosset passou a fazer o papel do mestre-de-cerimônias. Dada Cyrino, cantora profissional, interpretava as canções da peça, bonitas, mas de difícil execução, com técnica perfeita, e enfrentava com eximiedade os solos difíceis. O maestro Felix Wagner fazia o pianista com virtuosismo. Chiquinho Brandão, com formação em escolas de circo, desempenhava o mágico, o acrobata, o *intertainer*. Edith Siqueira fazia a *strip-teaser*, Galízia o cômico, Maria Alice a prima-dona que representava a viúva Beg-Bick, um papel que o grupo queria dar a Denise Stocklos, justamente por suas qualidades de *performer*.

> A gente queria tanto a Denise Stocklos como a viúva Beg-Bick porque de repente a gente queria uma pessoa que tinha uma marca pessoal, sabe? [...] Numa apresentação da Denise Stocklos, se ela tirar uma cena do repertório e colocar outra, não vai importar tanto. Você vai ver ela, o cabelo dela, como ela cortou, os gestos dela, ou a mão grande dela. [...] E a gente queria isso. Então a gente imaginou um elenco imbatível, essa era a idéia. Que em cena o público ficasse fascinado, porque cada um tivesse e fizesse coisas fantásticas. Quer dizer, seria ideal, claro, a gente nem chegou a esse nível. A gente chegou bem perto disso. Os espetáculos de Caracas eram muito isso. Eram grandes *shows*, era tudo muito grande. Então o Cacá chegava com aquela coisa de "Boa noite! Tá fraco!" Aí apresenta não sei quem... levanta o pianista: "Olhe o pianista ruivo, o índio ruivo. Põe o cocar no índio." E todo mundo aplaude. Quer dizer, uma coisa meio Chacrinha, né, que é o *show* brasileiro. Porque não era recital do Brecht. Foi um *show* do Brecht.[20]

Na encenação de *Ubu*, a proposta de trabalhar com *performers* adaptava-se perfeitamente ao projeto de montagem de atrações. A participação de artistas circenses no elenco enfatizava o lado espetacular da montagem, em que cada um devia mostrar suas habilidades técnicas. Os exemplos dessa exibição são numerosos, pois concretizam a proposta básica do espetáculo. O texto de Jarry foi transformado em pretexto para a demonstração dos mais diferentes recursos do elenco.

A idéia da eficiência técnica, concretizada na execução exímia de uma determinada habilidade, encontrava respaldo na formação altamente especializada dos atores circenses, que dependia de um treinamento exaustivo e resultava numa realização formal perfeita. Sobre a execução exímia dos números circenses, Chasseraux observa:

> É uma ligação tão forte que eles trazem em cena, que é uma herança do circo. Porque no circo, não é você esquecer uma fala ou errar uma marca. É cair do trapézio, é o leão engolir, é se queimar no fogo, é jogar a faca e a faca enterrar no *partner*. É uma ligação que os caras têm! Você não vê um carinha marcando, esquecendo alguma coisa, nada. Não vê um carinha com o olho perdido em cena. Então, o fato de 50% do pessoal do elenco ser circense, já garante uma eficiência muito grande.[21]

Além dos recursos emprestados do circo, o espetáculo introduzia vários momentos-solos, em que os atores assumiam inteiramente a função de comunicadores, valorizando suas idiossincrasias ou seu humor pessoal. Chiquinho Brandão protagonizava vários desses solos virtuosísticos, inaugurando a peça com um deles, quando entrava em cena completamente despido, de meias e sapatos, segurando um chapéu que lhe cobria o sexo. Como numa apresentação circense, o ator mudava o chapéu de uma mão para outra, cumprimentando o público com o braço livre, num ritmo frenético que sugeria a queda iminente do chapéu. Depois de alguns segundos de expectativa, o ator levantava os dois braços numa saudação. O chapéu continuava preso a seu corpo por um cordão invisível.

Nesse espetáculo de protagonistas, Cacá Rosset também tinha seu solo principal. Ele acontecia numa cena intermediária, que desenvolvia um achado ocasional. Depois de perdida a guerra, perseguido pelos russos, Ubu entra numa caverna da Lituânia. Para ligar a perseguição ao episódio da caverna, Cacá declamava um versinho contando como conseguira escapar dos inimigos. Por mais que tentasse, o diretor não encontrava o tom exato para a narrativa, e o resultado era um corte no ritmo do espetáculo. Depois de inúmeros ensaios, o grupo decidiu que era melhor assumir o corte, transformando-o em recurso teatral. O espaço criado entre as cenas seria preenchido com uma *gag* qualquer. A partir dessa decisão, Cacá Rosset incorporou ao espetáculo uma gíria paulistana da época, comum nos meios que o grupo freqüentava. Cacá repetia a frase várias vezes, em ritmos diferentes, sempre misturando seu humor particular a boa dose de cinismo. "Eu não tô legal... sei lá... mil coisas..." A fala sem graça transformou-se em marca registrada do espetáculo.

Nas exibições técnicas do elenco, era evidente o treinamento que permitia a execução primorosa. Para consegui-la, todos os atores foram buscar o burilamento técnico que lhes permitisse desenvolver melhor os números previstos no roteiro. Christianne Tricerri teve aulas com Sheraazade, bailarina de dança do ventre, José Rubens Chasseraux treinou pirofagia, Rosi Campos cantou com perfeição, auxiliada pelas lições de um maestro de coral, e Chiquinho Brandão aprendeu a tocar serrote com Igor Patuck, descoberto pelo grupo numa apresentação do SESC–Pompéia. O aprendizado foi muito simples, conseguido com apenas uma semana de trabalho. "Ele vende o truque, como você vai comprar um truque numa loja de mágica. O material é barato, mas ele te vende o truque. Isso que é caro, né? [...] Quando você toca o serrote com o redocelo, você ouve exatamente a nota que você quer. Então, é como você procurar num violão, cada nota tem um lugar, as mais agudas mais em cima. Mas basicamente a referência é de ouvido."[22]

Em *Mahagonny*, o treinamento principal visava especialmente à interpretação das canções de Brecht e Weill, de difícil execução. Os atores não se satisfaziam apenas em cantar, orientados por Cida Moreira, que dava sugestões e exercícios de respiração e vocalise. O empenho no preparo vocal acontecia em atividades fora dos ensaios, que incluíam ouvir muitas gravações da ópera para reproduzir as canções com fidelidade.

> À medida que a Cida ia tirando as músicas, a gente ia aprendendo. Ela ensinava e a gente aprendia. Era difícil. Inclusive quando chegou na última, "Deus em Mahagonny", foi mais difícil, porque aquela era mais operística, envolvia muitas coisas, solos, era dissonante, a gente ficava horas em cima daquilo, tentando entender. Quer dizer, a gente aprendia a ouvir, exatamente. Eu entendia, mas não conseguia reproduzir exatamente. Eu ouvi o disco, eu gravei numa fita tudo que existia relativo à ópera que eu pudesse ficar ouvindo até gravar. E eu ouvia o dia inteiro, sabe? Eu ouvia em todo lugar. Até gravadorzinho no carro eu levava. Tinha em alemão, tinha em inglês também, ficamos ouvindo pra cantar. Porque era estranho. [...] Então, esse trabalho já era um trabalho de preparação vocal, um trabalho de cantar. Porque a gente não simplesmente ia e cantava. [...] Não era nada muito ortodoxo, mas havia todo um empenho em se preparar.[23]

As exibições técnicas coexistiam com o texto dramático e misturavam-se a ele, em alguns momentos acontecendo como momentos intercalados de *performance* individual, em outros eficientemente incorporadas, parecendo brotar de uma necessidade interna do enredo. Pois, além de *performers*, os atores eram intérpretes de personagens. Nesse caso, o que regia o trabalho do Ornitorrinco era a construção exterior. Não importava a criação emocional ou o levantamento da história pregressa da personagem, que facilitasse a identificação com ela. Para o ator, a construção do papel acontecia com a discussão do texto. Era um trabalho intelectual, em que o ator definia racionalmente os gestos mais eficientes para comunicar determinada idéia. O ideal era chegar a uma interpretação que revelasse a discussão conceitual que a subsidiara. Por isso, o ator precisava tanto do apoio intelectual, conquistado no estudo exaustivo da obra do autor. Para dizer uma fala ou desenvolver um gesto com clareza, tinha que ter certeza de seu significado, para que a idéia passasse para o primeiro plano.

O processo de criação das personagens construía-se por meio dessa discussão exterior, cujo resultado definia um gesto explicativo. Ao invés de sentir as emoções da personagem e, a partir dessa interioridade, descobrir o gesto, o ator partia da discussão intelectual. Visualizava algumas soluções e experimentava sua viabilidade cênica, explicando aos colegas a postura, expressão ou atitude que pretendia executar. Galízia descreve o processo de trabalho:

> "Escuta, e se eu pegar essa caneta assim? Colocar ela na vertical. Não dá uma idéia disso?" Eu também saquei uma coisa meio gozada, mas com esses filmes de publicidade que eu fiz, eu descobri que em publicidade eles discutem as coisas assim. Eles sentam numa mesa e ficam discutindo se aquilo deve ser vermelho, se deve ser azul, se deve ser de ponta cabeça, se deve aparecer no canto. E isso é como as coisas eram discutidas, principalmente pelo Cacá e eu mesmo.[24]

Como se vê pelo relato de Galízia, os atores tentavam explicar porque consideravam determinado gesto ou uma forma específica de entrar em cena mais eficazes. No caso de *Mahagonny*, por exemplo, a preocupação era passar a idéia da transformação que as personagens sofriam no decorrer do espetáculo. Os fundadores da cidade, Trinity Moses

e a viúva Begbick, no início da peça estão arrasados e, paulatinamente, conforme se beneficiam da cidade, mudam de figura. No final do espetáculo, Moses passa de *gangster* esfarrapado a bem vestido capitalista, acompanhado pela inicialmente maltratada viúva, que aos poucos se enfeita e se aprimora.

O processo exterior de composição da personagem às vezes entrava em choque com concepções de outros atores que se incorporavam à equipe. Vindos de experiências distintas, tinham dificuldade em adaptar-se ao processo de decisões intelectuais, que evitava a interpretação mais interiorizada do papel.

A entrada no grupo da atriz Denise del Vecchio é um exemplo dessa discrepância e evidencia duas formas distintas de composição. Veja-se o depoimento de Galízia, que comenta dois métodos de construção de personagem:

> O trabalho da Denise é um trabalho mais ligado à emoção. Ela queria construir o personagem com todos os detalhes, meio de dentro pra fora, quer dizer, como que é a viúva Begbick, o que ela faz, um histórico do personagem. E nenhum de nós pensava nisso, apesar de, acho que de uma maneira equivocada, a gente ficar dizendo: "Ela é assim, ela é não sei quê", pra ela. Mas talvez a gente devesse falar assim: "Não importa. É exterior mesmo o negócio!" [...] A Denise estava procurando uma coisa interior nela, que casasse com a viúva Begbick. Ela via muito o personagem como esses grandes personagens brechtianos, Mãe Coragem, esses personagens que vão emocionar. E a nossa criação de personagem era o oposto disso. Era meio descobrir que tem que ter um cravo na lapela.[25]

Coincidentemente, Rosi Campos, outra atriz que entra no grupo por ocasião da montagem de *Ubu* e não participa da história coletiva do Ornitorrinco, nem tem os mesmos pressupostos teóricos e métodos de abordagem, ressente-se dessa aproximação exterior com a personagem, que considera esquemática. Apesar de entender o tipo de linguagem, procura introduzir algumas notas dissonantes na interpretação, criando em alguns momentos uma composição mais interiorizada.

> No final, quando Pai Ubu fala da França, eu me emociono. Porque aí é uma coisa minha, entendeu? Eu não conheço a França, mas naquela hora, a França pra mim é linda! Eu também falo: "Veja as costas da França, dizem que é um país lindo!" Eu quero me emocionar com aquilo! A mãe Ubu não se emociona em lugar nenhum, entendeu? Então eu acho que naquela hora até cabe ela se emocionar. [...] Eu falei: "Parece horroroso, não tem nada a ver com o espetáculo..." Mas como o diretor não está vendo, ele está do meu lado, eu faço uma coisa meio emocional. Acho bonito.[26]

Essa busca de interioridade e de uma identificação com a personagem também aparece em certos procedimentos que a atriz usa em cena ou na procura de motivos interiores que justifiquem determinadas ações. Na cena inicial da peça, por exemplo, a adaptação do grupo colocava Mãe Ubu em cena tomando ácido na veia. A atriz, que nunca havia passado por essa experiência, procurava informações que a capacitassem a recriar, interiormente, as sensações de alguém sob a ação da droga. Nessas pesquisas, foi prevenida por Cacá Rosset, que definiu claramente a direção exterior do trabalho do intérprete. Nada de realismo: tratava-se de uma "picada teatral".

O gesto teatral predominava em todos os trabalhos do grupo. Tratava-se de uma teatralidade óbvia, evidente, sem nuanças. O gesto tinha que ser eficaz e não interessava desvendar sentidos conotativos da personagem, que enriquecessem a cena de significados.

O ator fazia uma leitura denotativa do texto. O que importava para a cena era beber? Indicava-se o gesto de beber da maneira mais clara possível. As personagens deviam fumar? Os atores fumavam sem tragar, apenas demonstrando o ato. A música falava de esbofetear? Os atores se estapeavam. Os gestos não exprimiam subjetividades, mas definiam atitudes convencionais, com significado ilustrativo em relação ao texto. Os atores simplificavam e estilizavam seu comportamento, usando fórmulas gestuais facilmente decodificáveis pelo público, numa técnica de comentar o texto pelo gesto. Um bom exemplo era o sétimo *round* de *Mahagonny*, que apresentava a luta entre Alaska–Wolf–Joe e Trinity Moses. Na cena, o gesto esquemático e indicativo funcionava muito bem, pois os atores lutavam como se estivessem dançando, parodiando a evolução agitada dos lutadores de boxe. A paródia continuava com interrupções nos gestos de agressão, em posições de ataque congeladas à espera de que o adversário se aprumasse na defesa.

Para representar a luta, Galízia aprendeu algumas noções básicas de boxe com um treinador profissional. Depois de algumas aulas, começou a fazer adaptações nas posições clássicas para adequá-las melhor à cena.

> Teve uma pessoa que foi lá ensinar um pouco sobre box. Mas, claro, coisas básicas, e dessas coisas básicas a gente tirou uma essência de box. Tanto que ele ia lá e reclamava: "Mas isso daí não é box! O boxeador não dá essa viradinha que você dá!" Eu falei: "Não, mas agora eu já faço como eu bem entendo. Eu queria só pegar a pose pra depois fazer a minha *gag* em cima." [...] Quer dizer, é claro que ele pensava em termos de box, e eu em termos de teatro. Eram duas coisas diferentes.[27]

Outro exemplo do procedimento aparecia na cena do julgamento de Jimmy Mahonney, em que Galízia, como Trinity Moses, desempenhava a função de promotor, falando com empostada dramaticidade, mas, numa crítica feroz, trocando todos os plurais. Criava um advogado que cometia graves erros de concordância, emprestando o procedimento do próprio Brecht, que compõe o advogado do *Círculo de giz caucasiano* com retórica vazia, acentuada pelo comportamento acrobático. Nas indicações de Brecht, cada frase pomposa do magistrado é acompanhada por um grotesco salto ornamental.

A semelhança com as técnicas de distanciamento brechtiano e, por extensão, com as formas de representação antiilusionistas é evidente. O Ornitorrinco mostrava as personagens em transformação, através da representação descontínua dos atores e das ações e gestos demonstrativos com que buscava a inteligência crítica na interpretação.

Além do mais, os atores arquitetavam seu trabalho com artifícios, usando truques para produzir efeitos específicos. O ator não se entregava à personagem, mas usava o rosto, o corpo e a voz para produzir determinados efeitos. O resultado da proposta era um ator careteiro, que expulsava o gesto cotidiano da representação. Nada que fizesse em cena pretendia ser cópia da realidade, vista sempre por uma lente deformada, grotesca, que dava ao corpo e ao rosto do ator um aspecto um pouco torto e enviesado. Para exprimir decadência, por exemplo, o ator mantinha os ombros caídos e contorcia levemente o corpo, como o Trinity Moses de Galízia na fundação de Mahagonny.

Como se pode ver, o Ornitorrinco usava as concepções de Brecht apenas como ponto de partida, executando-as a seu modo. Os recursos de distanciamento eram aproveitados não para clarificar interpretações sociais ou econômicas da história, mas para fins exclusivamente teatrais, com a ênfase deslocada do encaminhamento político para o teatral.

Era o caso de *Ubu*, em que o grupo assumia o lado espetacular da representação, ou mesmo de *Mahagonny*, quando o distanciamento era filtrado pelo deboche, e o gesto demonstrativo e esquemático recebia o contraponto anárquico da interpretação visceral que aparecia especialmente no jeito despudorado de usar o corpo. Esse lado obsceno era acentuado pelo uso constante de palavrões ou pelas cuspidelas, bolinações e o comer lambuzando rosto, mãos, corpo e palco.

Isto se somava a uma maneira às vezes insolente de enfrentar o público, quando o ator assumia certo ar de desafio misturado à ambigüidade do olhar de soslaio, do andar gingado e maroto, da fala irônica e sarcástica. Mesmo quando os atores diziam o texto de Brecht de forma cadenciada, acentuando as sílabas com dicção explicativa, adicionavam às falas uma pitada de humor ferino que temperava a interpretação com boa dose de cinismo. A soma desses componentes resultava num modo de representar compartilhado por Cacá Rosset, Galízia, Maria Alice e Cida Moreira.

Em *Ubu*, esse estilo persistia em Cacá, mas se diluía no aspecto mais improvisado e circense das interpretações de Chiquinho Brandão e José Rubens Chasseraux. As *gags* intelectuais, mais sutis, eram substituídas paulatinamente por um humor desbocado, ligado à palhaçada circense, com alusões sexuais às vezes muito ingênuas. Na oitava cena de *Ubu*, por exemplo, um urso se preparava para comer o general Lascy, interpretado por José Rubens Chasseraux, enquanto o ator imitava uma donzela apavorada, brincando com o duplo sentido da palavra.

Outras diferenças aconteciam em relação aos "cacos" improvisados pelo elenco. Em *Mahagonny*, eles nunca eram menores que o texto. Ao contrário, aconteciam na mesma intensidade, a ponto de ficar difícil para o público distingui-los. Uma vez inventados pelos atores, eram incorporados e repetidos de forma exatamente igual todas as noites, funcionando como continuação do processo de adaptação realizado pelo grupo.

Em *Ubu*, ao contrário, a adaptação do texto foi feita por Cacá Rosset e, posteriormente, modificada nos ensaios. Mas, à medida que as apresentações se sucediam, o entusiasmo com o sucesso da montagem incentivava os improvisos, o que tornava o espetáculo confuso e prolixo.

De qualquer forma, a modificação do trabalho no contato com o público era uma das propostas do grupo. O Ornitorrinco pretendia fazer um teatro em progresso, que não se cristalizasse com a estréia, mas fosse permanentemente modificado em função do público e da intervenção dos novos atores incorporados ao trabalho, ou mesmo da insatisfação da equipe diante de soluções consideradas insuficientes.

No primeiro trabalho, *Os mais fortes*, a incorporação do público acontecia durante o processo de criação. À medida que conseguiam completar uma cena, os atores convidavam alguns amigos para apresentar os resultados. O crítico Alberto Guzik foi o primeiro a assistir a um ensaio corrido, e muitas de suas indicações foram incorporadas ao espetáculo.

As pequenas adaptações iniciais levaram a mudanças mais drásticas nos outros trabalhos. *Mahagonny* teve três versões, a primeira estreada em 28 de maio de 1982 e a última, em abril de 1984.[28] Modificações nos arranjos musicais, mudanças de elenco, cenários e figurinos, além da reestruturação de algumas cenas, transformaram a *Mahagonny* de 1984 numa nova montagem, que a violenta imagem final da queima de

cartazes relacionava à situação de crise internacional. Mas a mudança fundamental deveu-se à saída de Luiz Roberto Galízia do Ornitorrinco. Na nova versão da peça, o traço intelectual e cínico predominante nas montagens anteriores desviava-se para uma linha mais farsesca e o grupo perdia grande parte do impulso experimental e da pesquisa teórica, que sempre foram as marcas de Galízia.

Quando José Rubens Chasseraux entrou no grupo para substituir Luiz Roberto Galízia, já havia participado da montagem da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, dirigida por Ademar Guerra em 1979. O ator compara o trabalho que realizou nas duas encenações, definindo concepções opostas de teatro.

> Eu lembro que na montagem do Ademar Guerra, a gente cantava as músicas do Brecht, do Kurt Weill e chorava. Tinha uma cena do furacão que a gente olhava um no olho do outro e chorava. [...] E nessa aqui, a gente não conseguia parar de rir. Eu estava vendo as coisas pelos dois lados, né? Na primeira vez que eu fiz, a peça foi tratada como drama, e na segunda foi tratada como uma comédia anárquica. Com o Ademar, [...] num ensaio de mesa, a gente começou a fazer a leitura e ele começou a falar assim: "não, você não está fazendo. Você está no métier." A gente chama de métier quando você não está verdadeiro na história, né? Ele falava assim: "Não, você está mentindo. Fala de verdade isso aí." E o Cacá é exatamente o contrário: o Cacá te cobra a mentira, entendeu? Ele quer que você esteja mentindo descaradamente. [...] No trabalho do Ademar Guerra, era uma transa da gente interiorizar. Ele fez Brecht stanislavskianamente, entendeu? Tanto que quando eu fazia a ópera *Mahagonny*, eu não sacava muito bem o que era esse distanciamento que eles falavam. Eu achava que era olhar pra cara do Renato Borghi e chorar. Então tinha cenas que eu apelava pra memória emotiva e eu sacava que eu estava contracenando com gente que sabia usar muito bem isso, melhor do que eu.[29]

Como se vê pelo depoimento, a concepção do Ornitorrinco parecia mais próxima das propostas brechtianas, que incluíam a concepção de teatro em progresso, tão cara ao grupo. O que se percebe é que, nesse caso, pela necessidade de permitir a progressão e, ao mesmo tempo, garantir o acabamento formal preciso, o Ornitorrinco incorporava as novas soluções à estrutura geral do espetáculo, mas só depois de adaptá-las, poli-las e depurá-las de modo a não destoar do desenho do conjunto. A abertura para a incorporação dos improvisos existia, mas em espaço previamente delimitado pelo grupo, geralmente formado pelos números de platéia. Intercalados ao espetáculo, não impediam que ele mantivesse uma estrutura rígida de desenvolvimento, acompanhada de perto pelos atores, que se agarravam a algumas âncoras para completar gestos e falas idênticos em passagens determinadas.

O ritmo exigido para a execução era facilitado pela estrutura musical dos espetáculos. Todas as peças do Ornitorrinco, com exceção de *Os mais fortes*, contavam com música ao vivo — piano e bateria em *Ornitorrinco canta Brecht e Weill* e *Mahagonny*, banda de *rock* em *Ubu*. Em *Mahagonny*, as canções formavam a base da peça e os atores, ao aprendê-las, estavam simultaneamente marcando as cenas. Todas as falas tinham um contraponto de bateria ou de piano que era o guia rítmico do espetáculo. É claro que esse ritmo dependia em parte da sintonia com o público, que fazia com que a peça se desenvolvesse de modo mais ralentado ou compacto. De qualquer maneira, uma vez estabelecido determinado ritmo, ele evoluía regularmente, marcando o tempo das ações, falas e gestos dos atores.

O movimento rítmico era tão valorizado que, às vezes, o elenco gastava períodos inteiros ensaiando o tempo de cruzar a perna. O gesto tinha que acompanhar a música,

saindo no contratempo. O ator cantava uma canção, sentava-se, movimentava a perna segundo a marcação da bateria até cruzá-la, conservava a postura por alguns segundos, para em seguida retomar a seqüência das ações. Nada escapava ao ritmo predeterminado.

A obediência ao ritmo dava ao espetáculo uma conformação precisa, definida por uma estrutura básica de ações e movimentos que se repetia de modo idêntico todas as noites. É o que observa Galízia a respeito de *Mahagonny*.

> Por exemplo, três pessoas juntas falarem uma coisa em uníssono. Não precisava realmente ter a mesma duração de tempo que no dia anterior. Dependia do ritmo que a cena teve antes. Então, se a cena estava mais lenta, talvez esse uníssono fosse seguir um ritmo mais lento. Mas sempre dava certo. Eu acho que o que dava o pique era [...] o fato de você ter a música marcando tudo. O que mudava mais, por exemplo, era uma piada pro público. [...] Mas eu reparava que cada vez mais o jeito de falar, as *gags*, eram mais idênticas e iguais. Passou a ser como um motor: quando chega nesse ponto vai dar naquilo. Os tempos podiam mudar, mas mesmo as piadinhas passaram a ser exatamente as mesmas. [...] Inclusive isso dava uma segurança pros outros. Porque era assim: eu ia terminar aqui, nesse lugar, com esse gesto, com essa cara [...].[30]

Na encenação de *Ubu*, o grupo pretendia fazer um *show* de música. Por isso incorporou ao espetáculo a Banda Patafísica, que se encarregava de comentar as ações da peça através de melodias ou efeitos sonoros. O comentário era, às vezes, parodístico, como na utilização da canção *Barqueiros do Volga* para a entrada do czar. Em outros momentos, o acompanhamento era usado para criar climas envolventes para certos episódios, como a primeira aparição de Mãe Ubu ao som da *Cavalgada das valquírias*, de Wagner, em ritmo de *rock*. Ou os solos de Miles Davis para a cena do "Banquete" e o *intermezzo* com trapézios.

Se a música sempre foi fundamental nas peças do Ornitorrinco, o mesmo acontecia em relação à citação e à paródia, que se sofisticaram em *Ubu*, passando a fazer parte da própria concepção do espetáculo. A citação acontecia como referência estilística a encenações de diretores que influenciaram o grupo. Era o caso da cena do "Banquete", quando se tramava a conspiração para assassinar o rei Venceslau, da Polônia, uma paródia de *Macbeth* que o próprio texto de Jarry realizava. Desde o início da criação do episódio, Cacá Rosset pensou em resolvê-lo através de malabarismos e acrobacias inspirados na concepção do diretor italiano Giorgio Strehler para a peça de Goldoni, *Arlequim, servidor de dois anos*. Cacá Rosset e Chiquinho Brandão, que viram o espetáculo no festival de Caracas, resolveram citar a cena da festa, em que os atores faziam acrobacias e malabarismos usando comidas em lugar de objetos.

A preparação do "Banquete" era um episódio independente, quase um espetáculo à parte dentro da peça. Os elementos acrobáticos, a mesa de dândi, as seqüências de saltos mortais, os malabarismos com iguarias, depurados de todo excesso, criavam em cena uma seqüência livre de imagens compostas com um traço expressionista, mais aproximado de Bob Wilson que de Strehler. O tema musical de Miles Davis, aliado à beleza das imagens que se sucediam no palco, criava uma atmosfera fortemente emocional para a cena.

Outra citação acontecia no combate entre o exército russo e o polonês, quando o ataque era sugerido por dezenas de bolinhas de borracha que voavam pelo palco como balas perdidas, enquanto Pai Ubu abria um potente guarda-chuva para se proteger. Era a adaptação de um recurso da montagem de Peter Brook, realizada sobre o mesmo texto de Jarry.

Além dessas influências confessas, vários críticos viram na encenação de *Ubu* relações com o estilo do Grand Magic Circus, de Jerôme Savary.

> Com evidente admiração pelo "Grand Magic Circus" de Jerôme Savary, o Teatro do Ornitorrinco e *Ubu* perfilam-se na linha de frente da vanguarda. Que já não é mais heróica, mas cínica. São exércitos que tomam de assalto o imaginário e constroem, ainda que pelo tempo exíguo de duração do espetáculo, o *slogan* utópico de "a imaginação no poder". Vale quanto pesa. [...] Todas as mais decantadas estilizações composicionais comparecem para dar uma força: a paródia, a carnavalização, o desfile emblemático, as palavras em liberdade, a escrita automática, a alegoria e a perda da aura. É um banho para teórico nenhum botar defeito e — principalmente — uma grande festa para a platéia desinteressada destas preocupações.[31]

Cacá Rosset confessa sua admiração pelo trabalho do diretor francês. "Tem muita coisa à la Savary no espetáculo. Quer dizer, a própria utilização do circo é uma coisa que ele usa muito bem. [...] Eu adoro o Savary. Eu tenho inclusive um livro dele que tem mil imagens superinteressantes. Quer dizer, eu não sei se é uma coisa direta, mas acho que tem muita influência, sem dúvida."[32]

Ainda como citação, apareciam no espetáculo as bicicletas, acompanhadas de monociclos, e até um quadriciclo, aproveitados de várias maneiras, numa referência explícita à mania que Jarry tinha de usá-las.

A paródia como concepção de encenação acontecia principalmente em relação à tragédia *Macbeth*, de Shakespeare. Nesse caso, Cacá Rosset continua o próprio Jarry, que toma de empréstimo vários clichês de peças históricas para seu *Ubu*. Nesse caso específico, relaciona Mãe e Pai Ubu ao casal Macbeth, parodiando a ambição desmedida pelo poder, que leva Macbeth a assassinar o rei Duncan.

Cacá Rosset acentuava a paródia a *Macbeth* através de dois recursos principais. No assassinato do rei Venceslau por Ubu, fazia com que os soldados entrassem em cena camuflados atrás de folhagens, numa alusão à floresta de Birnam que caminha contra Macbeth, escondendo os soldados comandados por Malcolm, no quinto ato da peça de Shakespeare. Além dessa cena específica, Cacá recorria a figurinos emprestados do guarda-roupa da ópera *Macbeth*, com música de Verdi, encenada no Teatro Municipal de São Paulo em setembro de 1976, utilizando-os na cena dos espectros. Cacá Rosset comenta o empréstimo dos figurinos.

> É um barato essa coisa do figurino, porque te dá o lado da paródia, especialmente pelo fato de ser do *Macbeth*. É claro que ninguém sabe, a não ser que leia no programa, mas existe essa intenção. [...] Quer dizer, essa coisa da paródia é sempre uma coisa ambígua, né? Porque são bonitas essas roupas. Elas têm, ao mesmo tempo, um lado de beleza. São muito bem feitas, são de óperas que vieram da Itália. [...] E foi uma coincidência ser do *Macbeth*. Quando eu percebi, tinha tudo a ver: a roupa do rei é a roupa do rei Duncan, que é assassinado. A roupa da rainha, do príncipe... Então tem uma coisa que é interessante.[33]

Nem todas as paródias usavam referências teatrais, como sugerem os exemplos citados. Havia recursos emprestados à comunicação de massa, à música popular brasileira, aos filmes de aventura. Era o caso na penúltima cena da peça, quando Ubu matava com dois tiros de revólver um ridículo princípe Bugrelau armado com uma espada obsoleta, numa referência evidente ao filme *Caçadores da arca perdida*, em que Harrison Ford matava um arrogante samurai do mesmo modo e com igual desdém.

O desfile permanente de recursos incluía outras invenções, algumas de responsabilidade da cenógrafa e figurinista da montagem, que chegava a concretizar o famoso *polochon* de Jarry, o porco de dois traseiros apresentado por José Rubens Chasseraux. Mas o trabalho fundamental de Lina Bo Bardi ligava-se à concepção do espaço. A cenógrafa deixava à mostra a estrutura do palco do João Caetano, localizando o espetáculo num espaço vazio onde o acréscimo de poucos elementos diferenciais sugeria as diversas situações. A solução despojada, apoiada numa concepção arquitetônica da cena, era engenhosamente arrematada por escadas ao fundo.

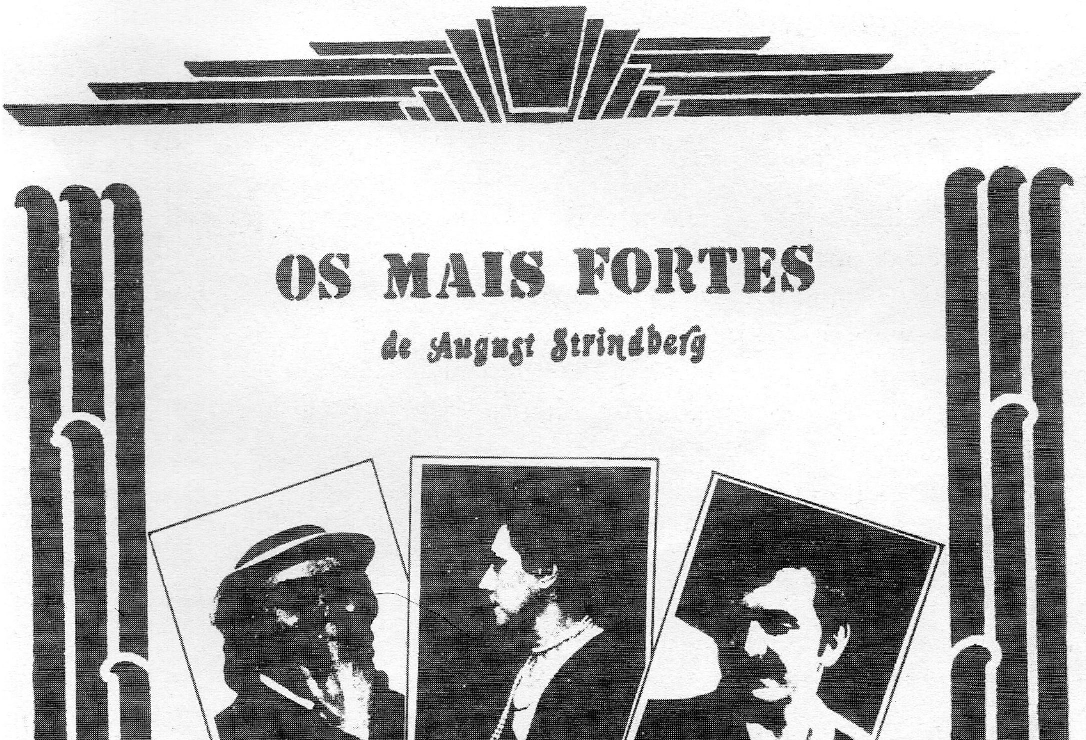
Ao priorizar a estrutura espacial em detrimento dos cenários construídos, Lina adequava-se à trajetória teatral do Ornitorrinco, levando a proposta de essencialização ao próprio espaço cênico.

É verdade que o espaço vazio já existia desde *Mahagonny*, acompanhando a essencialização da dramaturgia que presidia a construção do trabalho. Luiz Roberto Galízia, responsável pela coordenação da área de cenografia, decidiu conservar o palco nu, mobiliando-o apenas com piano, bateria, mesa e algumas cadeiras. Um ou outro elemento introduzido em cena indicava determinada localização ou idéia. A representação do deserto de *Mahagonny*, por exemplo, foi solucionada por um prosaico cáctus feito de chuchu.

Também o cenário de *Os mais fortes* compunha-se de poucos elementos. Mas, ao contrário dos outros espetáculos, ainda se apoiava em objetos realistas, que serviam aos atores de maneira relativamente tradicional. Estavam em cena a mesinha com toalha, as xícaras para o chá servido em *A mais forte*, o cabide, os livros e a escrivaninha do *Pária*. Apenas *Simum* instaurava um clima mágico de sugestão, conseguido com as velas acesas em meio à areia espalhada pelo palco nu.

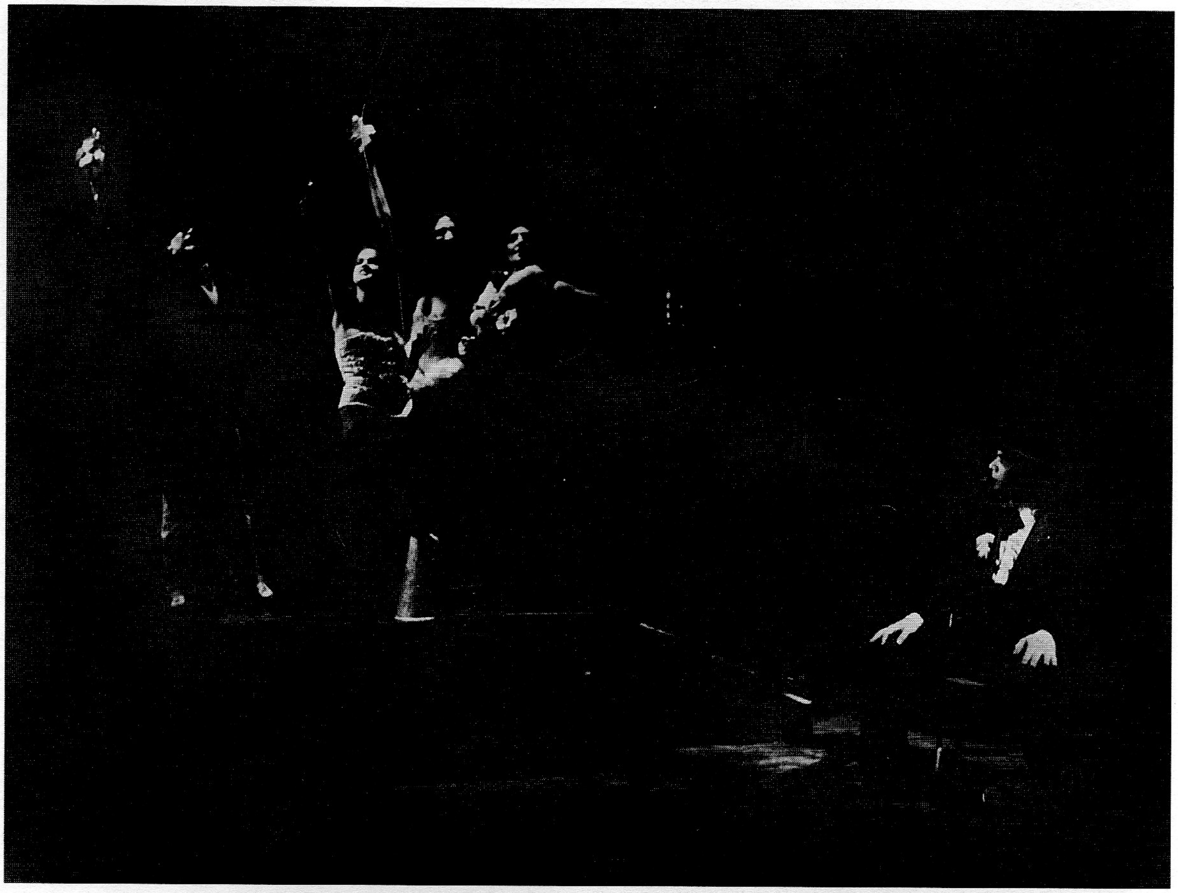
Conforme avança a história do grupo, a cenografia vai se transformando em elemento empenhado na demonstração das idéias definidas na concepção geral da cena e os objetos realistas cedem lugar a elementos cambiáveis, que o ator transforma de acordo com a atuação. Da mesma forma que inventa seu projeto cênico a partir da releitura das informações teatrais, que funcionam como ponto de partida estético, teórico e prático para uma criação original. Como observa Luiz Roberto Galízia,

> [...] a atividade teatral é uma experiência científica também. [...] Eu vi que havia um estudo de mundo, de descoberta de mundo, muito lógico, muito fundamentado, que era o que faltava em tudo que se falava sobre teatro experimental no Brasil. [...] Teatro experimental não é uma coisa de experimentar, experimentar, experimentar. É uma coisa científica. Você só pode experimentar depois que você tem uma série de dados, e esses dados também são uma tradição do teatro. Você só pesquisa, ou só experimenta a partir de um passado, do que foi feito.[34]



Os mais fortes, de A. Strindberg, adaptação e direção coletivas do Teatro do Ornitorrinco, 1977. Programa do espetáculo

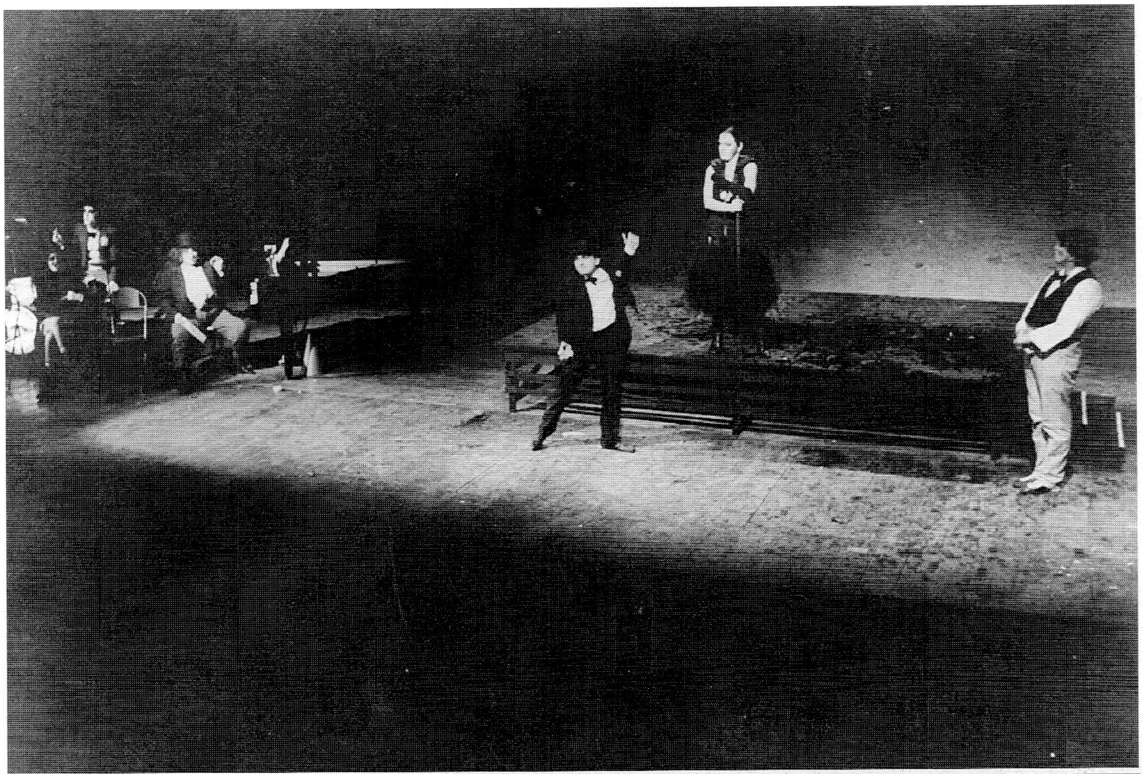
Mahagonny songspiel, 1984. Programa do espetáculo

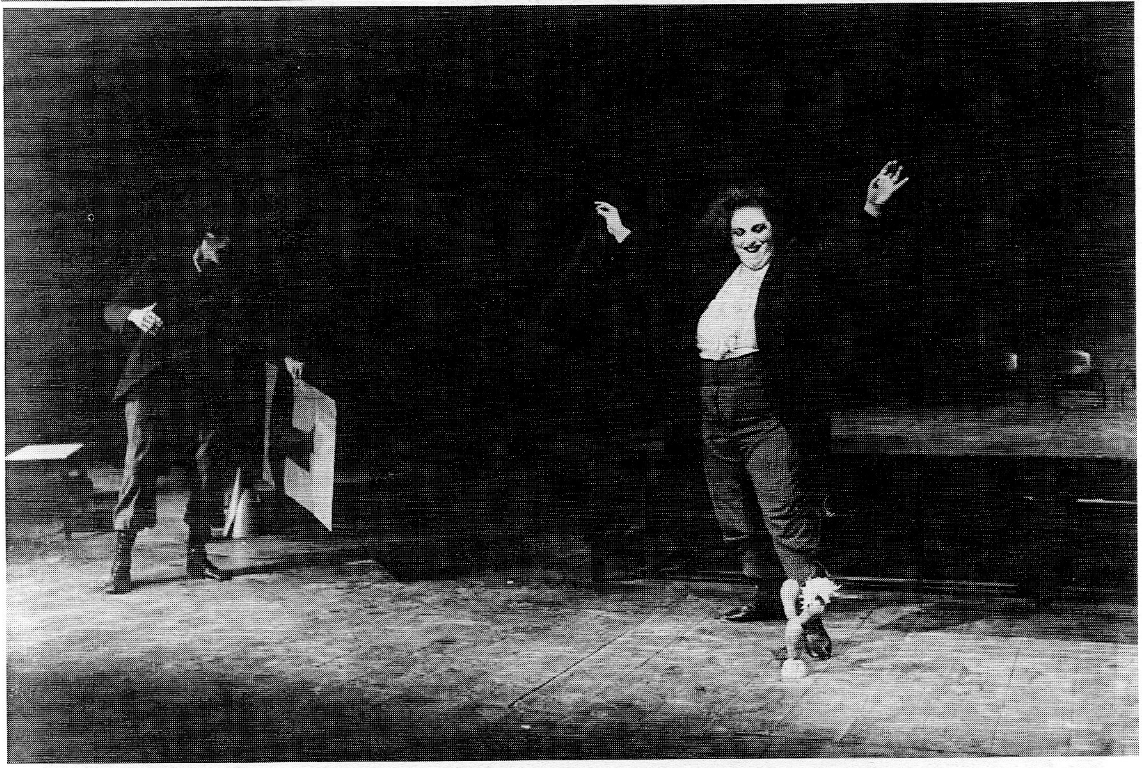


Mahagonny songspiel, de Bertolt Brecht. Adaptação e direção Cacá Rosset. Teatro Célia Helena, 1982. Fotógrafo: Joel de La Laine Sene, AMM — Ccsp. À esquerda, Luiz Roberto Galízia, Ana Maria Braga, Kátia Suman, Denise Del Vecchio; à direita, sentado, Cacá

Mahagonny songspiel, de Bertolt Brecht, direção de Cacá Rosset. Teatro Célia Helena, 1984. Fotógrafo: Mário Castello, AMM — Ccsp. Zeca Zennert, Cida Moreira, Luiz Roberto Galízia, Katia Suman. Fotógrafo: Joel de La Laine Sene

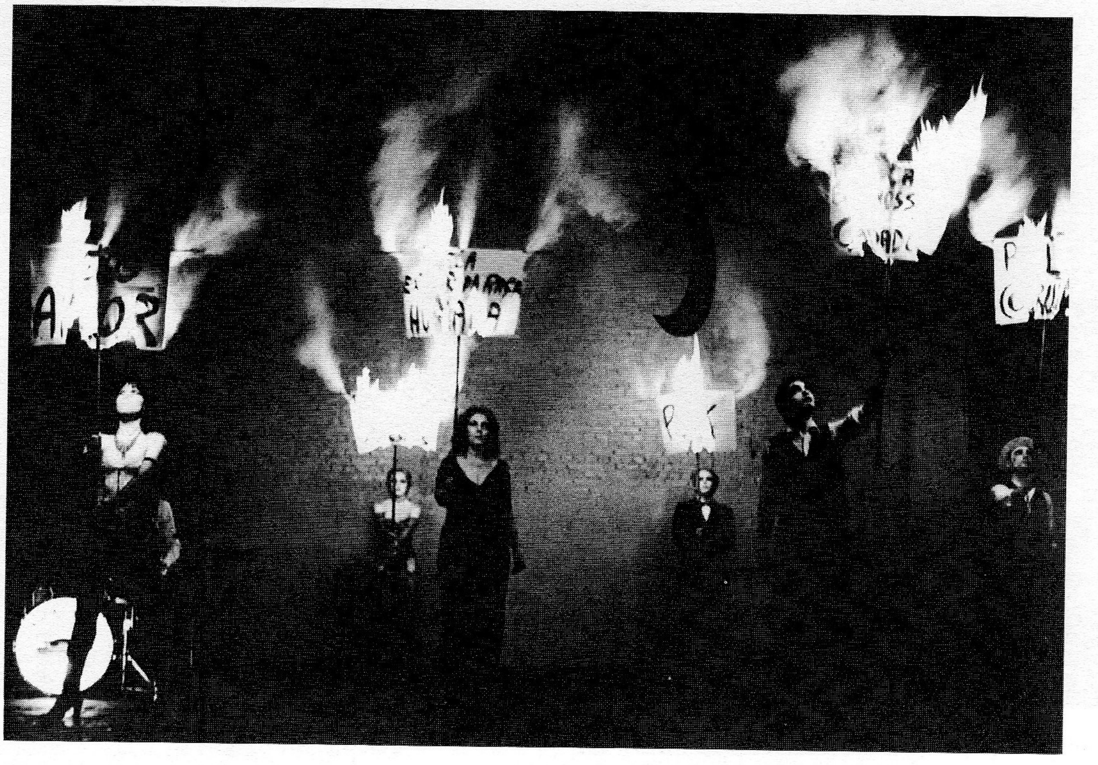
Mahagonny songspiel, 1982. Zeca Zennert, Cida Moreira, Luiz Roberto Galízia, Katia Suman





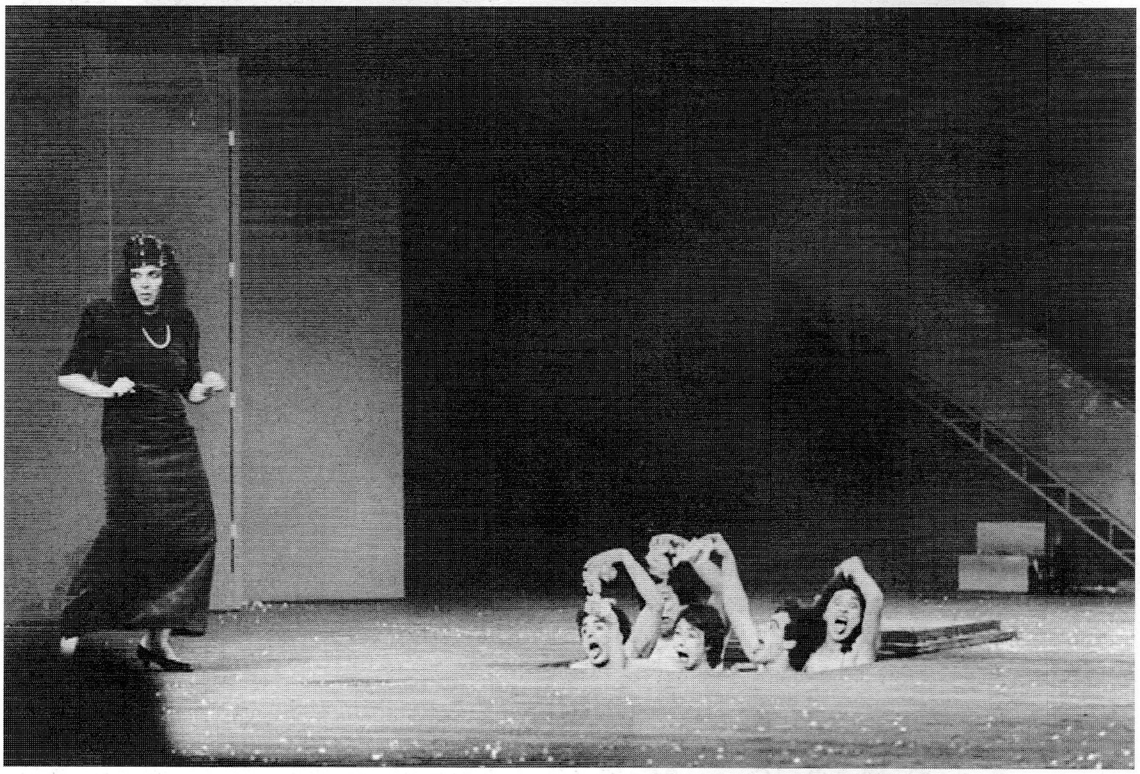
Mahagonny songspiel, 1982. 1ª foto: Kátia Suman, Zeca Lennert, Cida Moreira, Luiz Roberto Galízia, Denise Del Vecchio, Antonio Carlos Brunet; 2ª foto: Luiz Roberto Galízia e Cida Moreira

Mahagonny songspiel. Kátia Suman, Ana Maria Braga, Denise Del Vecchio, Antonio Carlos Brunet, Cacá Rosset, Luiz Roberto Galízia (sentado)



Mahagonny songspiel, 1984, Dadá Cyrino (Jenny Smith), Zeca Lennert (Baterista), Denise Araceli (Prostituta), Maria Alice Vergueiro (viúva Begbick), Cacá Rosset (Jimmy Mahoney), José Rubens Chasseraux (Trinity Moses), Chiquinho Brandão (Alaska-Wolf-Joe)

Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, de Alfred Jarry. Adaptação e direção: Cacá Rosset. Teatro João Caetano, 1985. Fotógrafo: João Caldas, AMM — Ccsp. Cacá Rosset (Pai Ubu), Rosi Campos (Mãe Ubu)

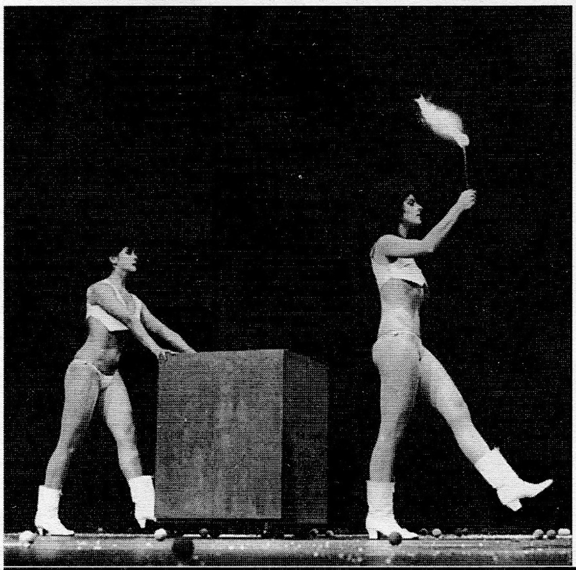


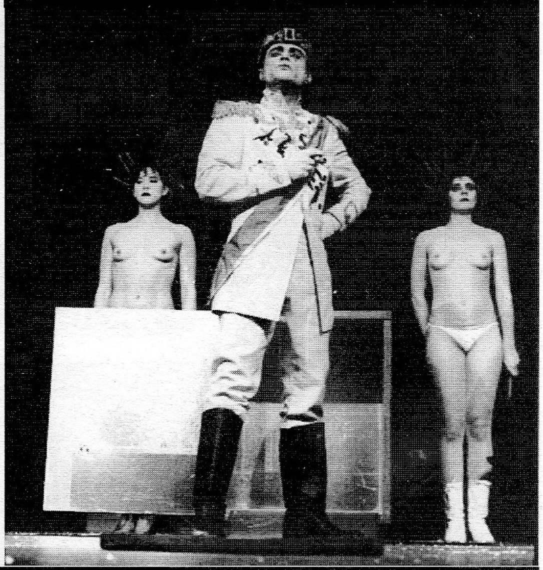
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: Gilberto Caetano, Luís Ramalho, Regina Lopes (Descerebrados); 2ª foto: à esquerda, Rosi Campos; à direita, Luís Ramalho, José Wilson Leite, Cássia Venturelli, Gilberto Nascimento, Regina Lopes (Descerebrados)

Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: José Wilson Leite; 2ª e 3ª fotos: Luís Ramalho e José W. Leite

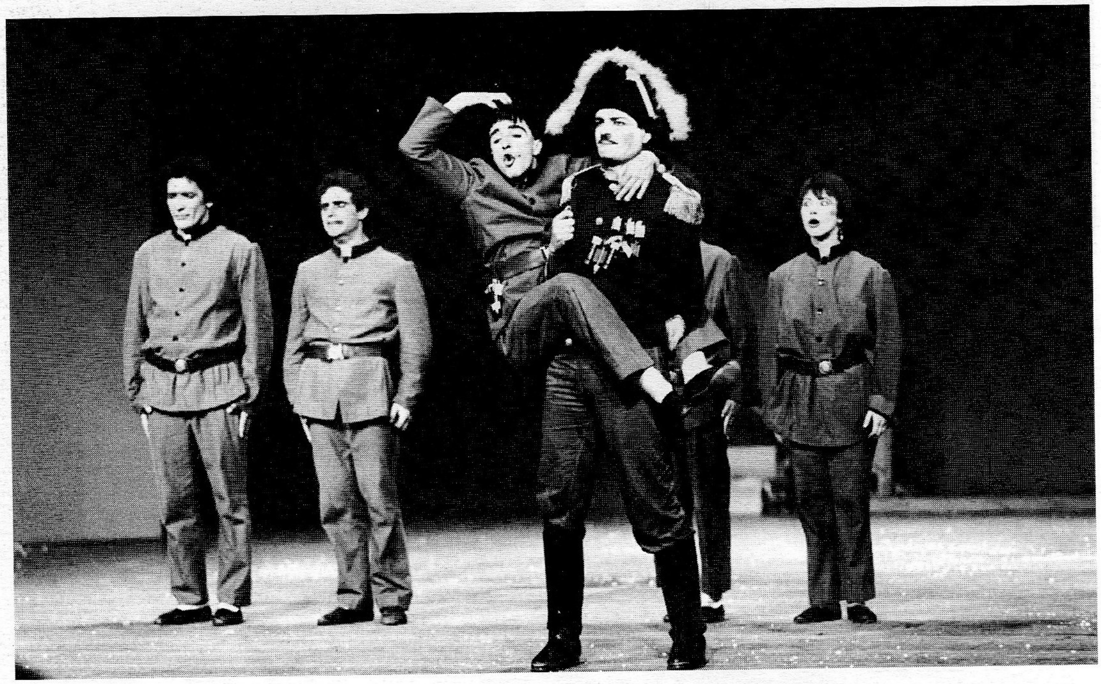
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes,
Rosi Campos (Mãe Ubu)

Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes.
1ª foto: Beli Leal e Christiane Tricerri (Czaretes do Exército russo); 2ª e 3ª fotos: Beli Leal (Czarete), Chiquinho Brandão (Czar Alexis), Christiane Tricerri (Czarete)

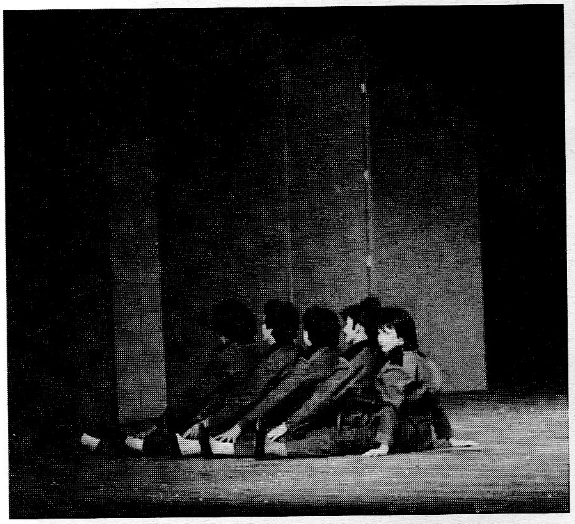


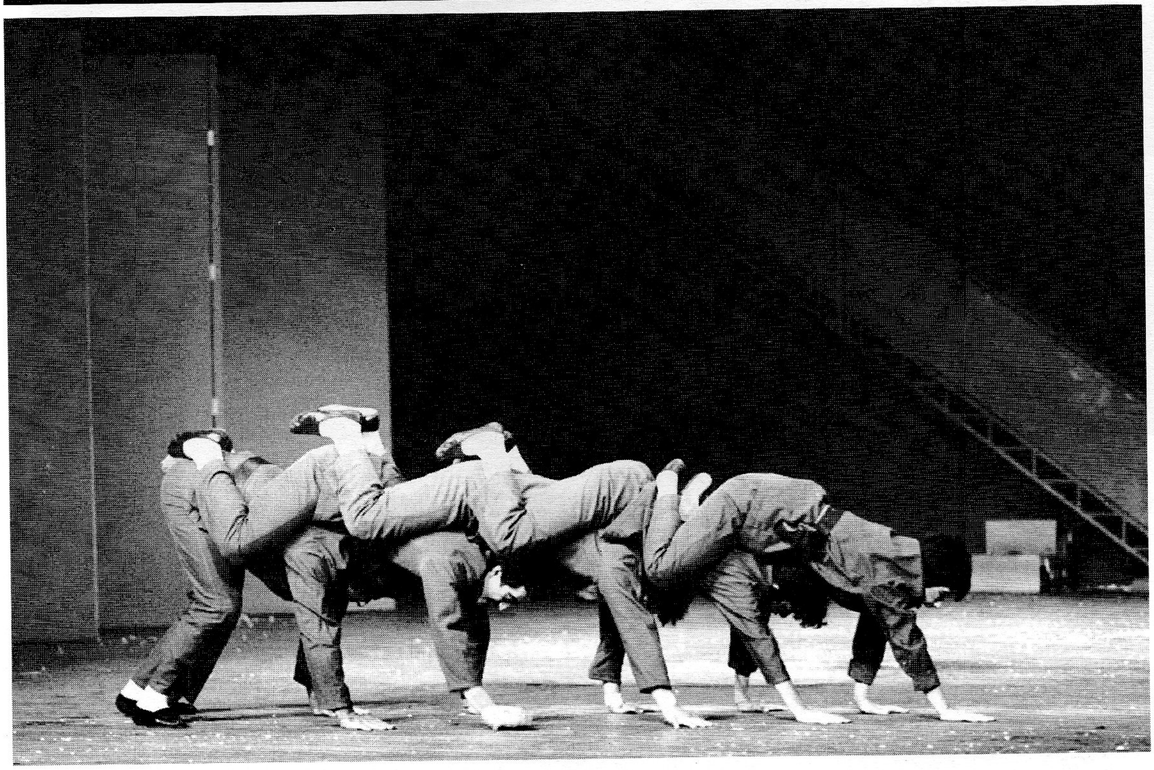


Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, Beli Leal (Czarete), Chiquinho Brandão (czar Alexis), Christiane Tricerri (Czarete)

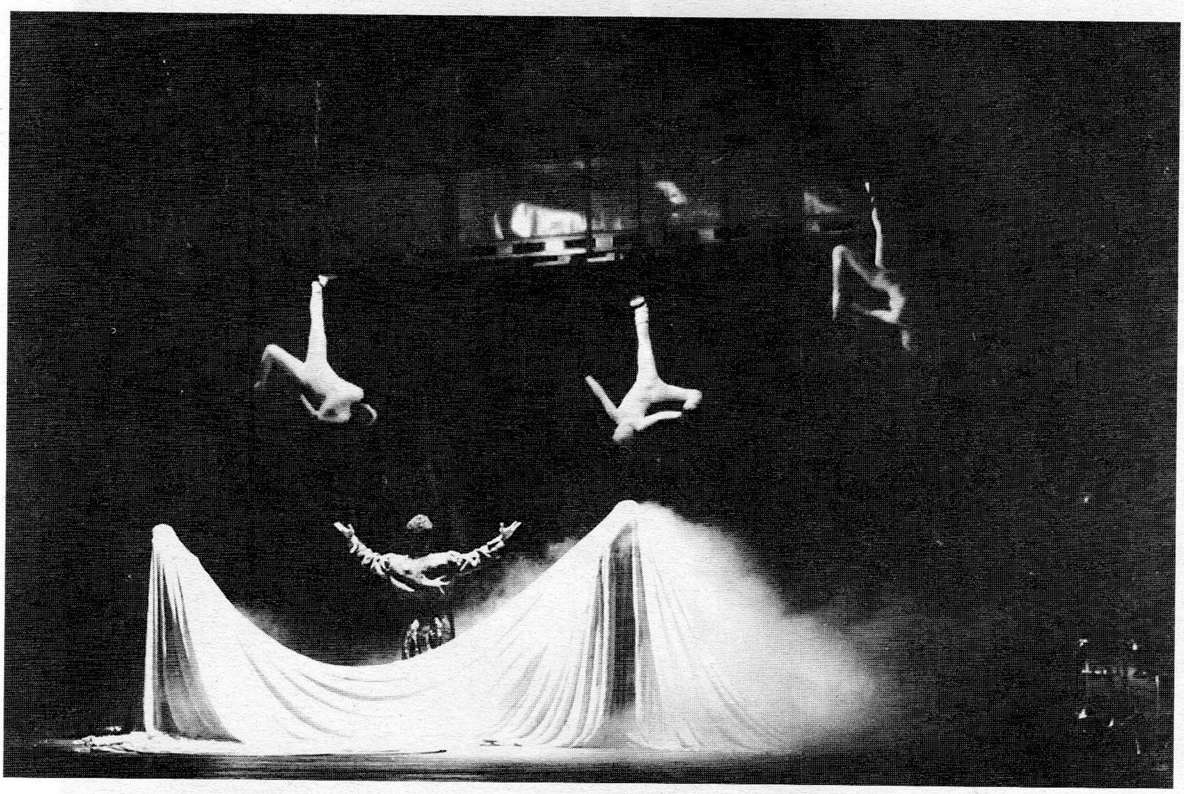


Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: José Wilson Leite, Gilberto Caetano, Luís Ramalho, Regina Lopes, Cássia Venturelli (Soldados poloneses); 2ª foto: José Wilson Leite, Gilberto Caetano, Luís Ramalho, José Rubens Chasseraux (general Lascy), Cássia Venturelli (Soldados poloneses)

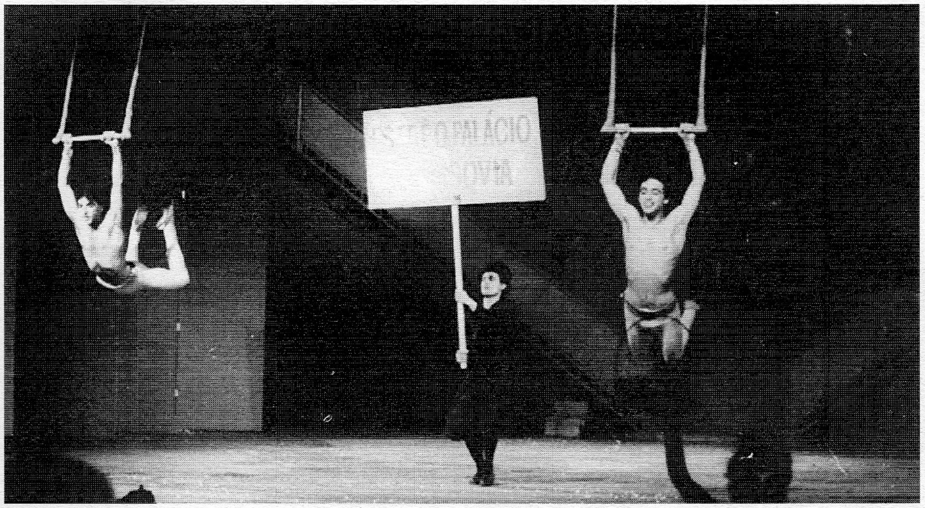


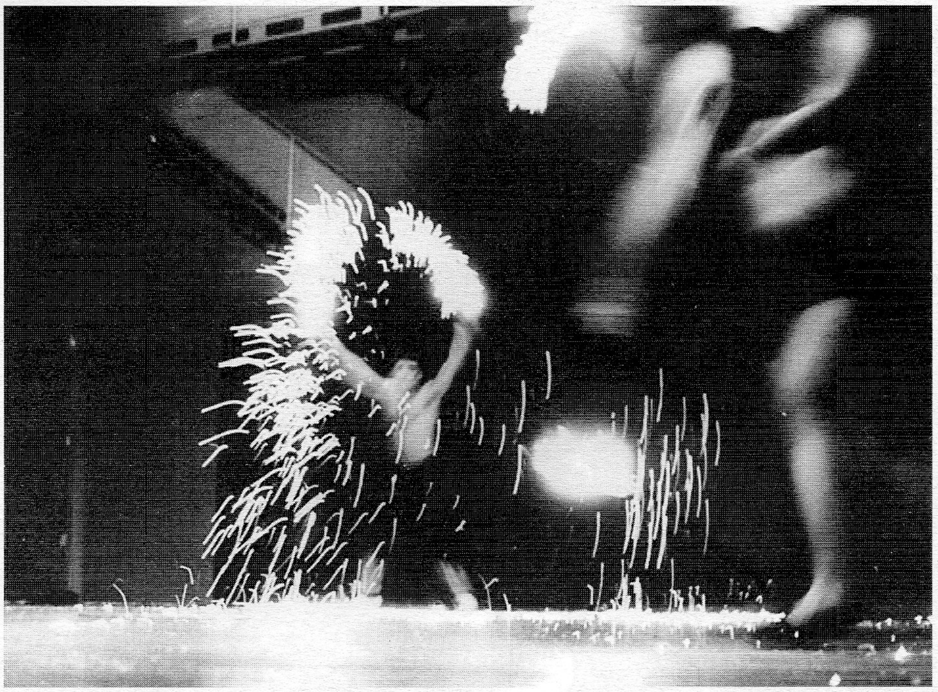


Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, José Wilson Leite, Gilberto Caetano, Luís Ramalho, Regina Lopes, Cássia Venturelli (Soldados poloneses)

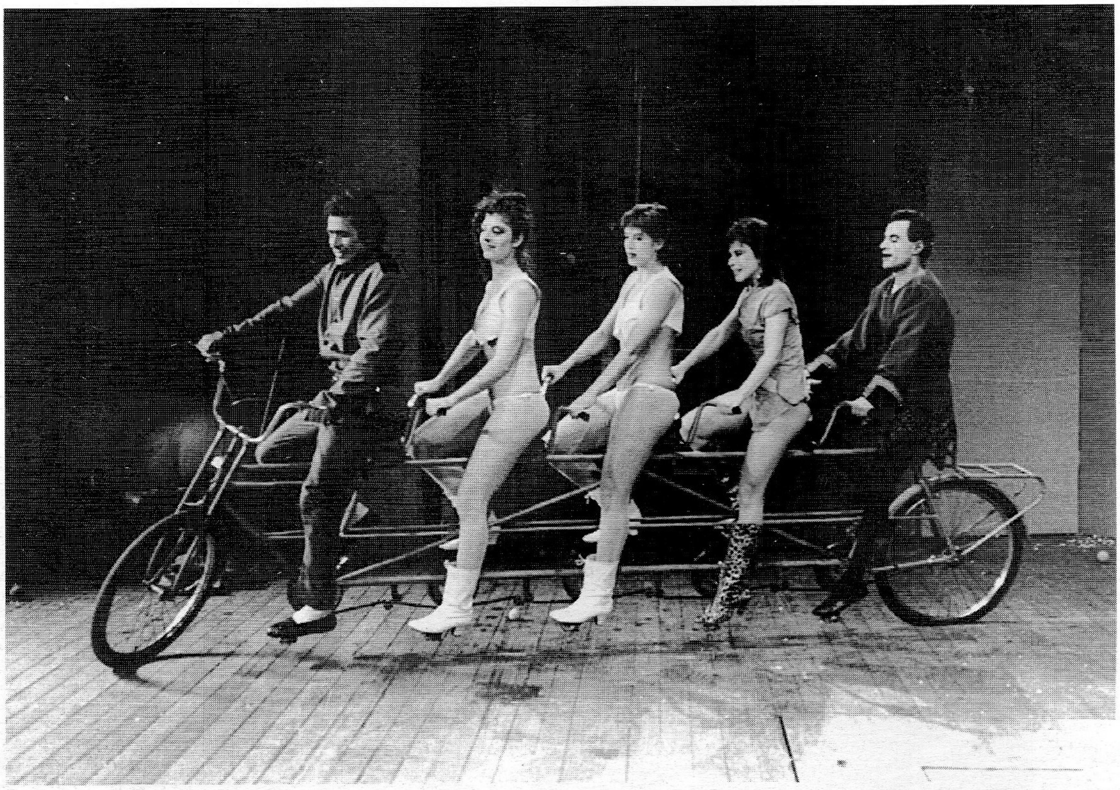


Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, Chiquinho Brandão (Bugrelau), Cássia Venturelli, Regina Lopes, Beli Leal (Espectros)

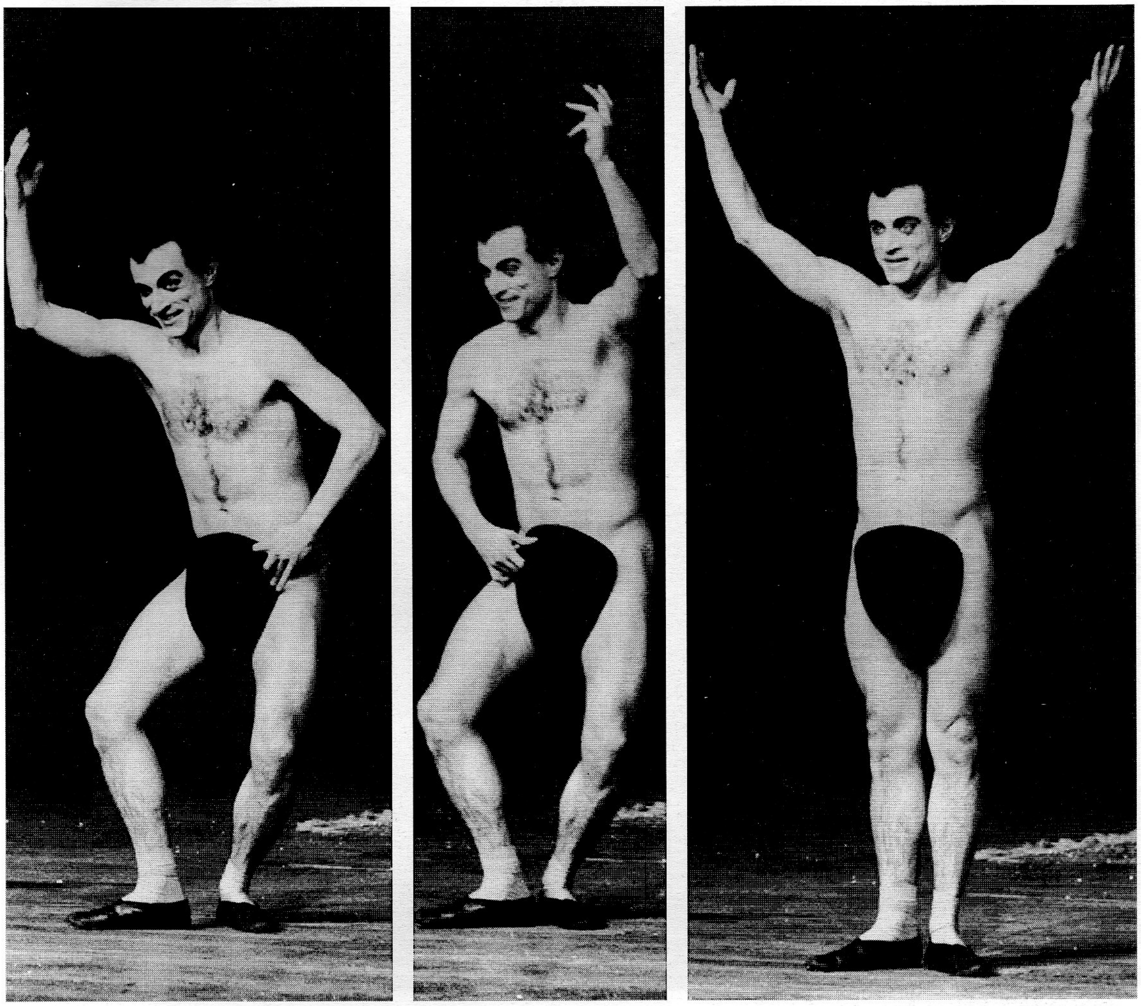




Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: Luís Ramalho (Trapezista), Chiquinho Brandão (Apresentador), Gilberto Caetano (Trapezista); 2ª foto: Luís Ramalho

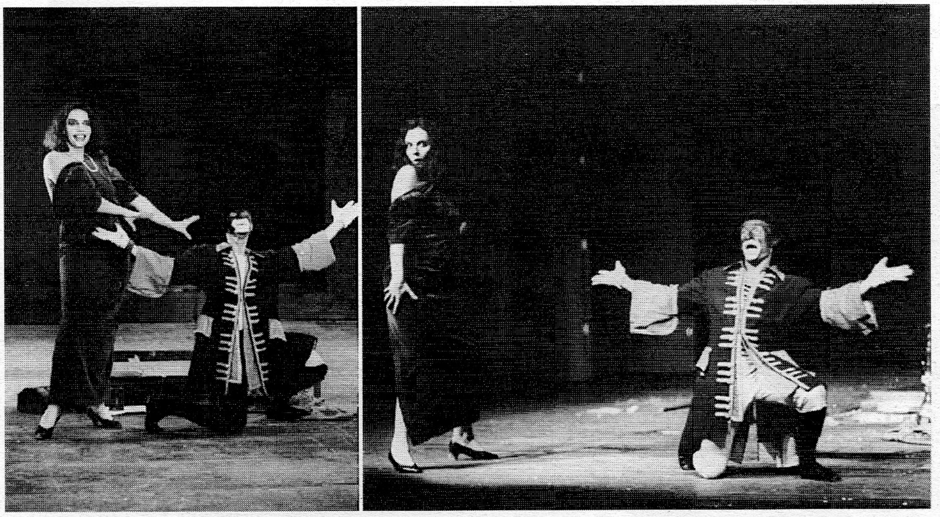


Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: José Wilson Leite, Christiane Tricerri, Beli Leal, Cássia Venturelli, Chiquinho Brandão; 2ª foto: Regina Lopes (Alfred Jarry), Luís Ramalho (Monociclista); ao fundo, Rosi Campos (Mãe Ubu) e Cacá Rosset (Pai Ubu)



Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, Chiquinho Brandão (Apresentador)

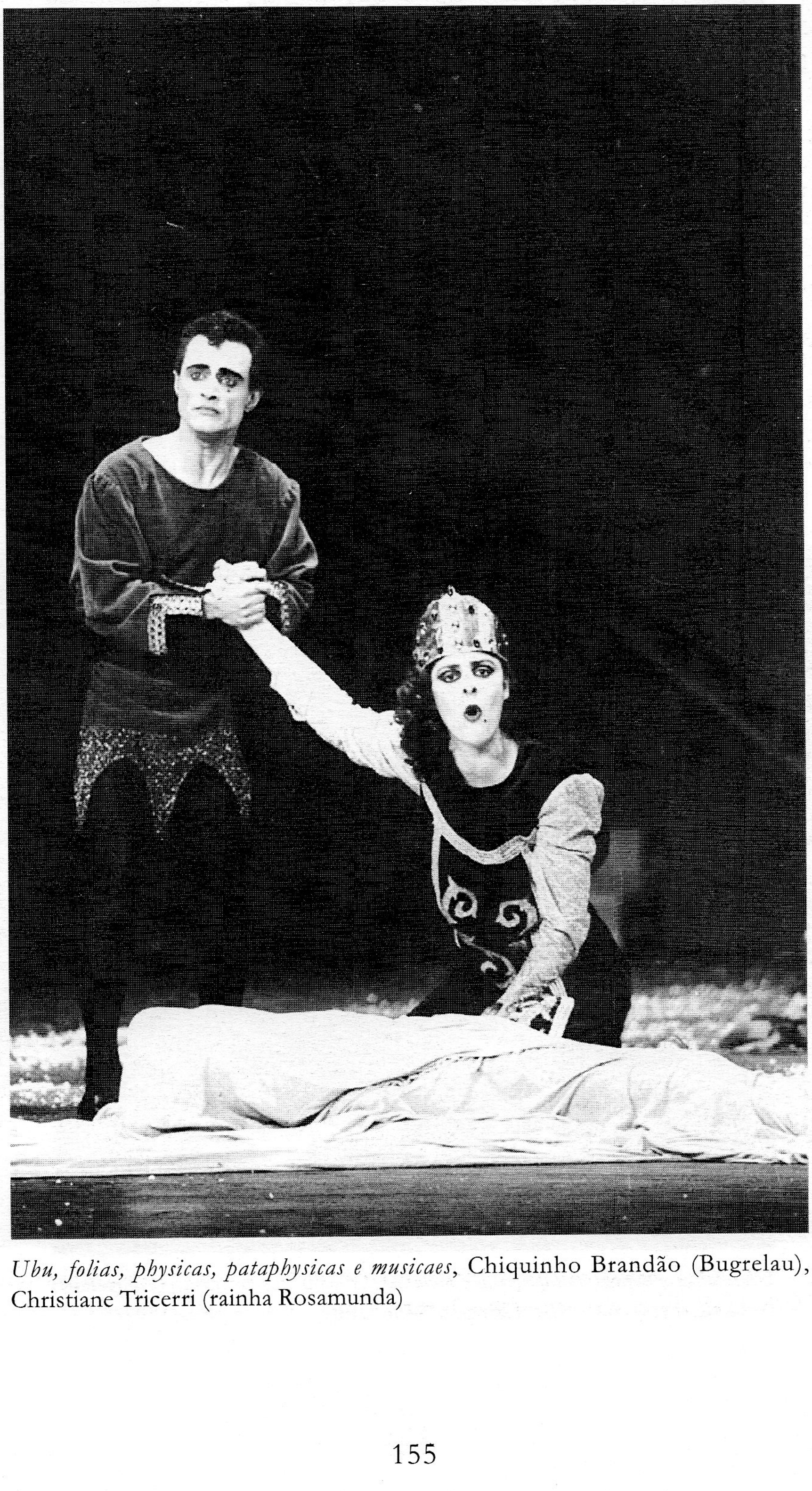
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, Christiane Tricerri (Consciência), Cacá Rosset (Pai Ubu)



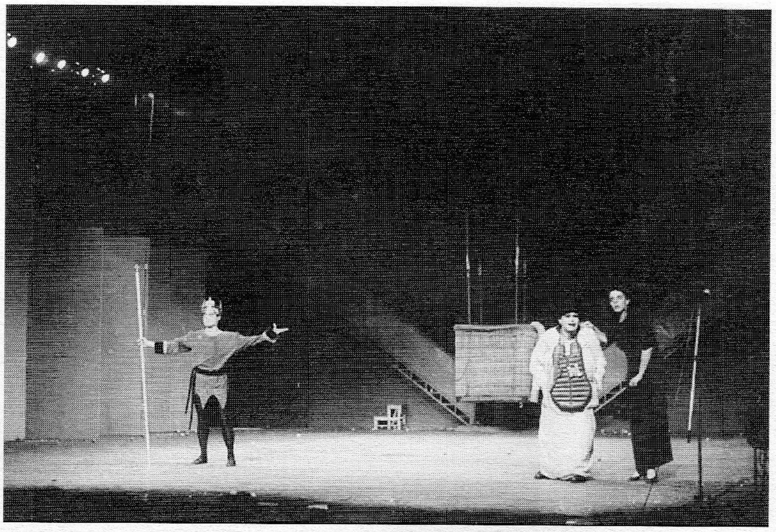
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. 1ª foto: Chiquinho Brandão (palhadino Girão); 2ª e 3ª fotos: Rosi Campos (Mãe Ubu) e Chiquinho Brandão (palhadino Girão)

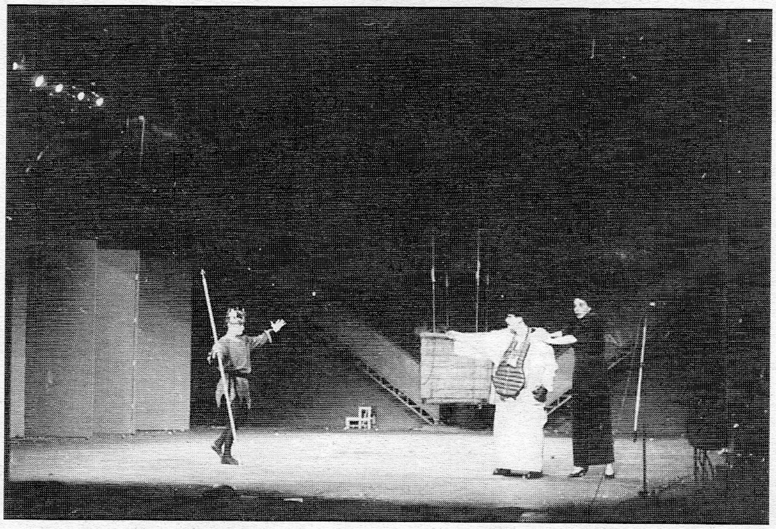
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, Chiquinho Brandão (czar Alexis), Christiane Tricerri (Czarete), Cássia Venturelli (Soldado polonês), Beli Leal (Czarete), Cacá Rosset (Pai Ubu), José Rubens Chasseraux (general Lascy), Gilberto Caetano, Regina Lopes, Luís Ramalho (Soldados poloneses)

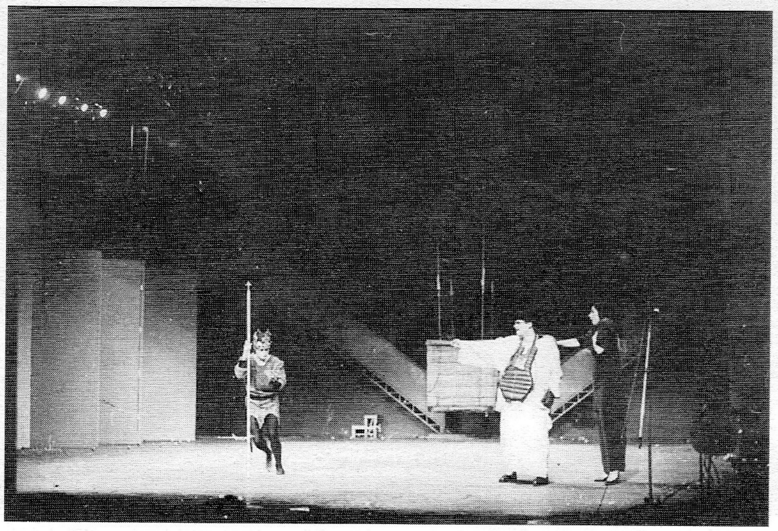
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes, Luís Ramalho (Soldado), Cacá Rosset (Pai Ubu) Gilberto Caetano (rei Venceslau), Cássia Venturelli (Soldado)



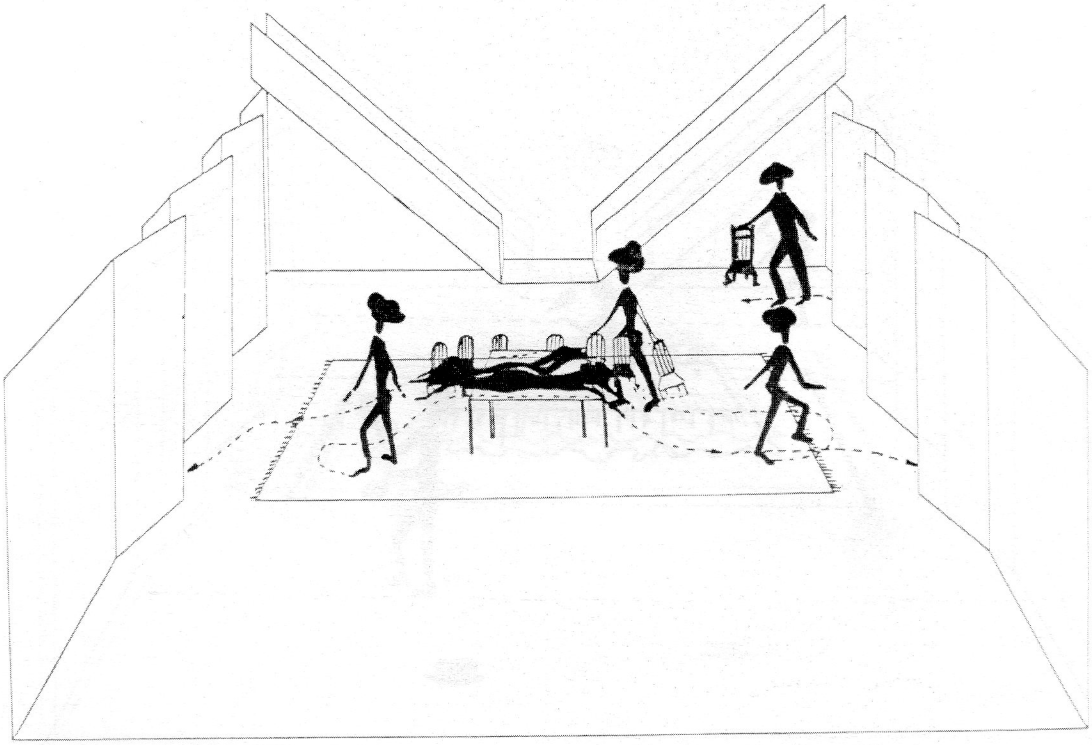
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes, Chiquinho Brandão (Bugrelau), Christiane Tricerri (rainha Rosamunda)

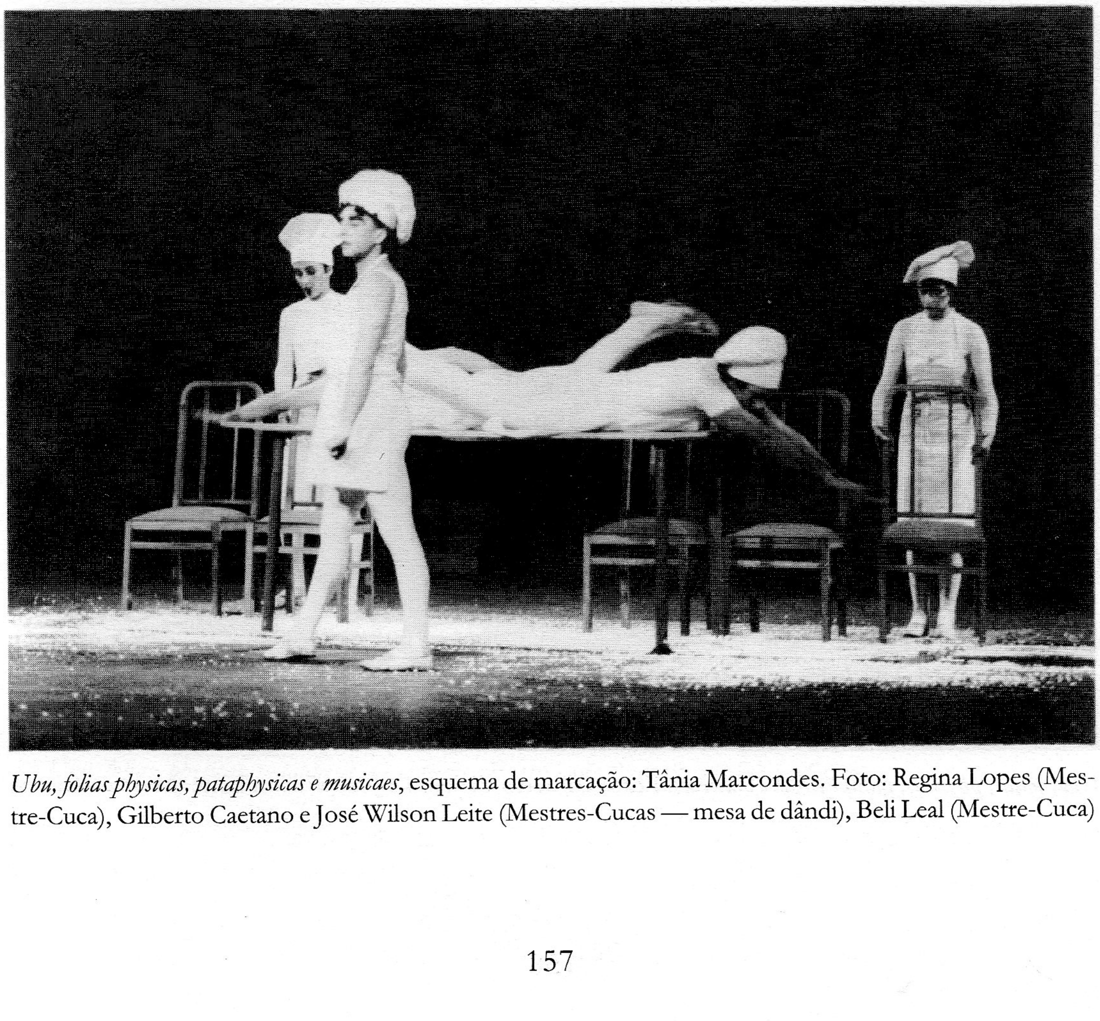




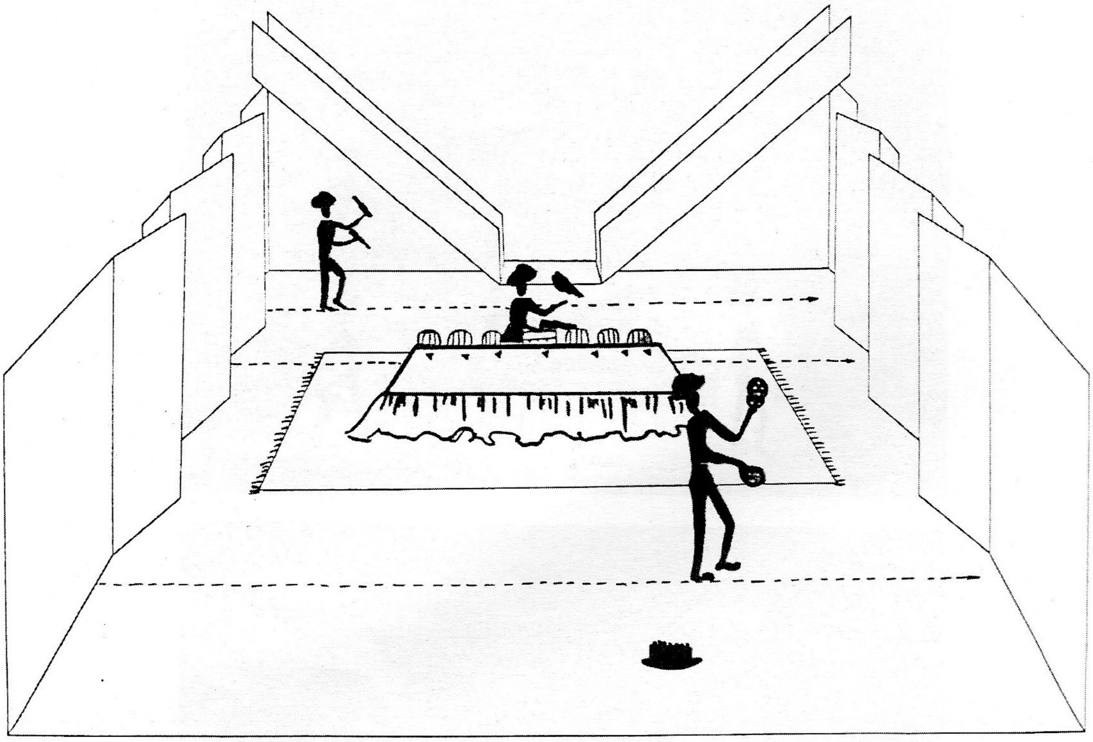


Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes, Chiquinho Brandão (Bugrelau), Cacá Rosset (Ubu), Rosi Campos (Mãe Ubu)

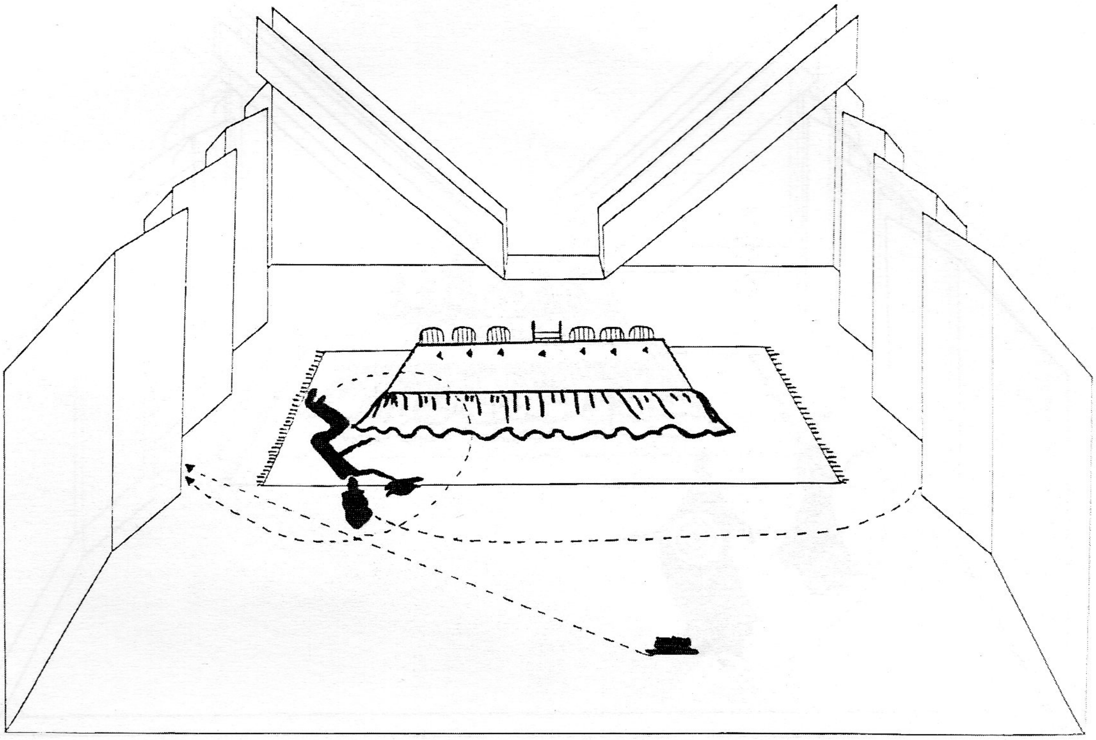




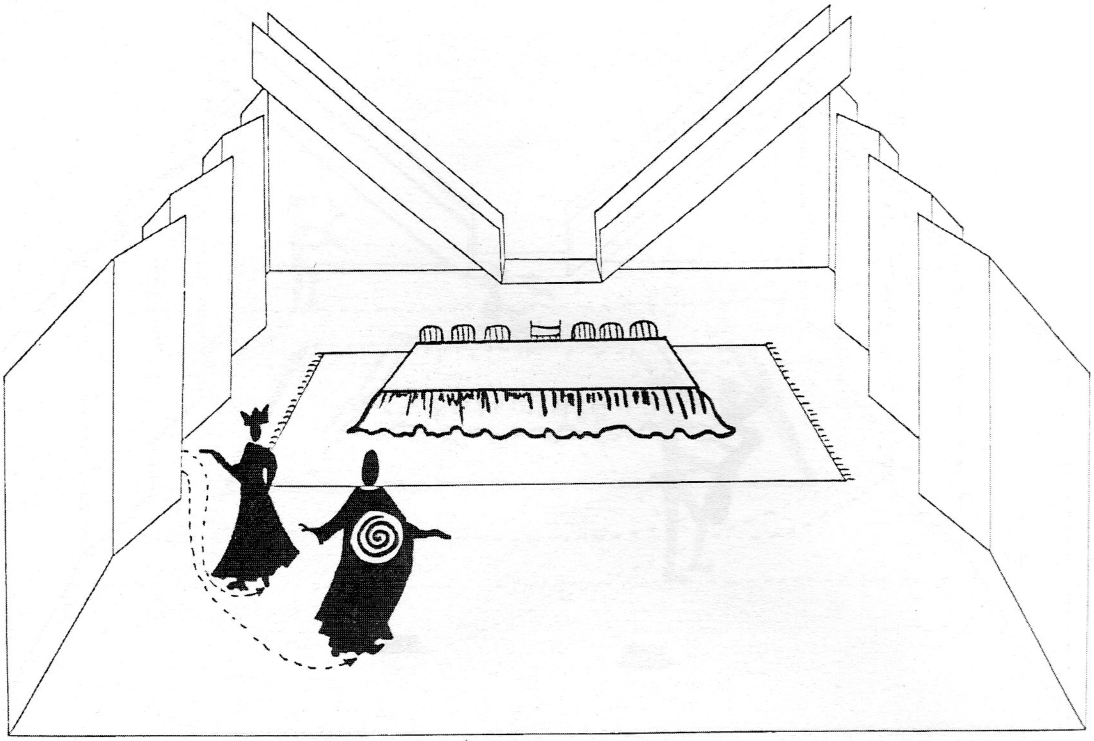
Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes, esquema de marcação: Tânia Marcondes. Foto: Regina Lopes (Mestre-Cuca), Gilberto Caetano e José Wilson Leite (Mestres-Cucas — mesa de dândi), Beli Leal (Mestre-Cuca)



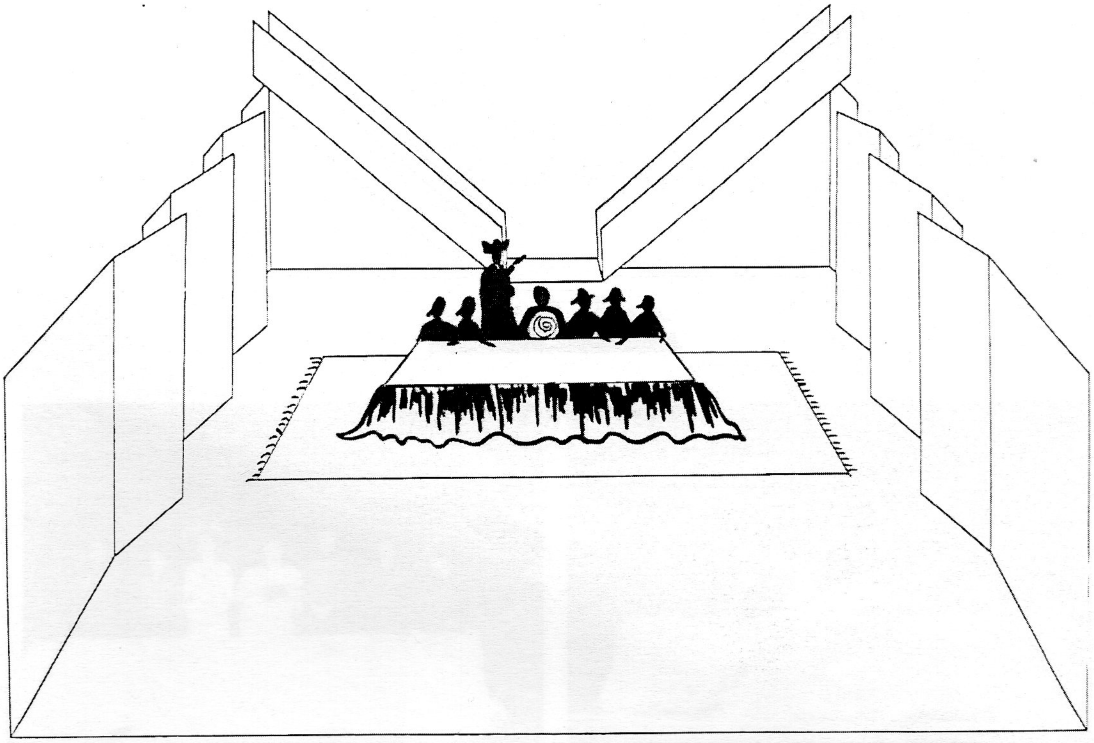
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Foto: Gilberto Caetano e José Wilson Leite (Mestres-Cucas)



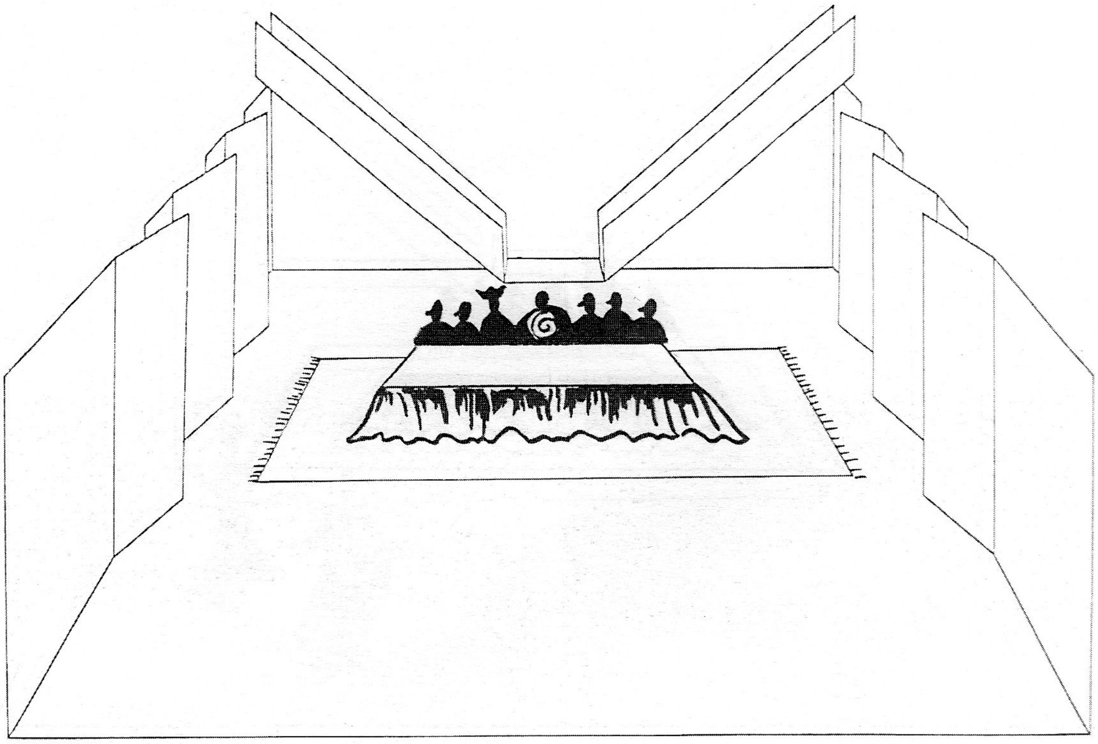
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Foto: Luís Ramalho (Mestre-Cuca)



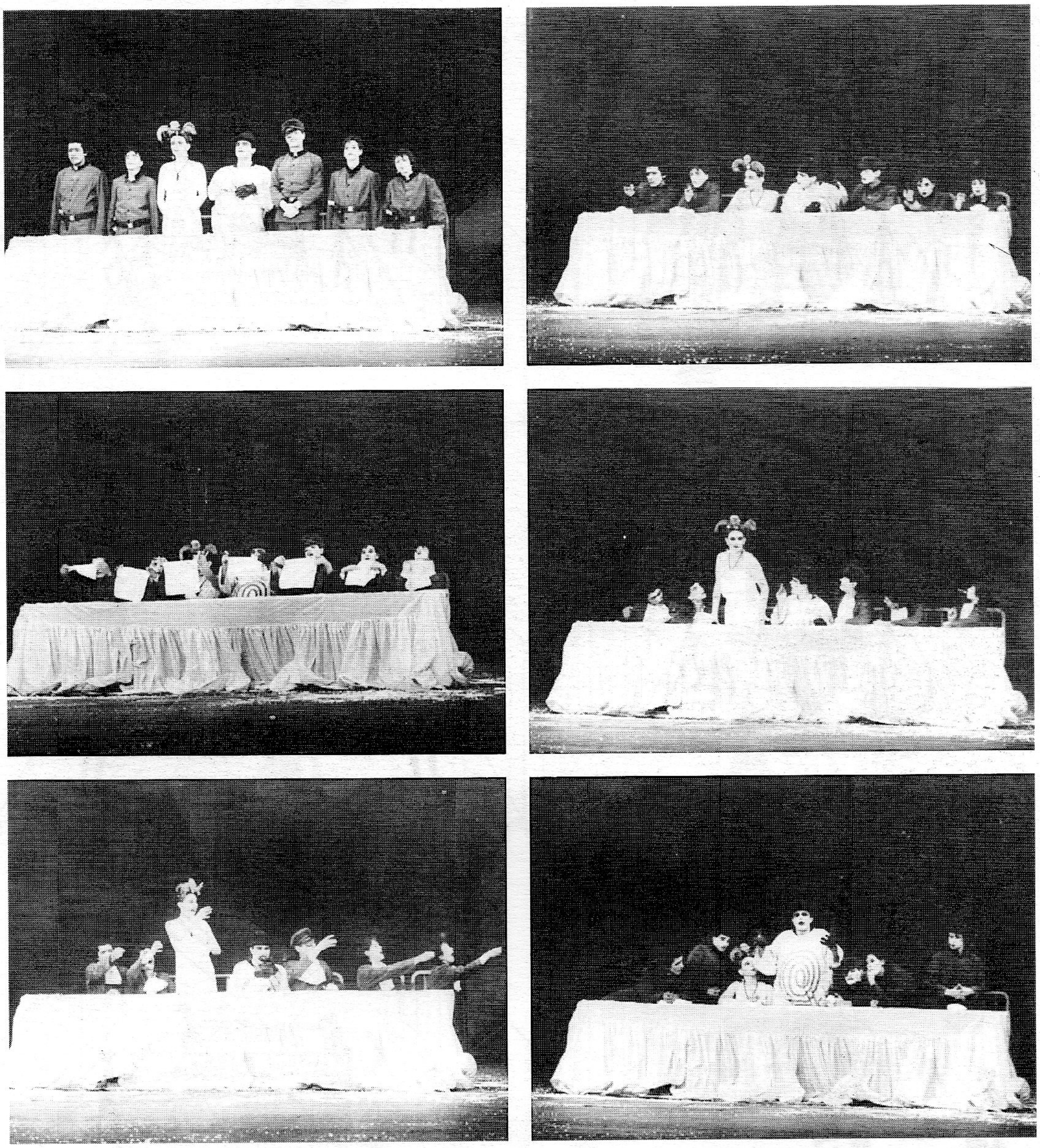
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Foto: Rosi Campos (Mãe Ubu) e Cacá Rosset (Pai Ubu)



Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Foto: José Wilson Leite, Luís Ramalho (Conspiradores), Rosi Campos (Mãe Ubu), Cacá Rosset (Pai Ubu), José Rubens Chasseraux (capitão Bordadura), Beli Leal, Cássia Venturelli (Conspiradores)

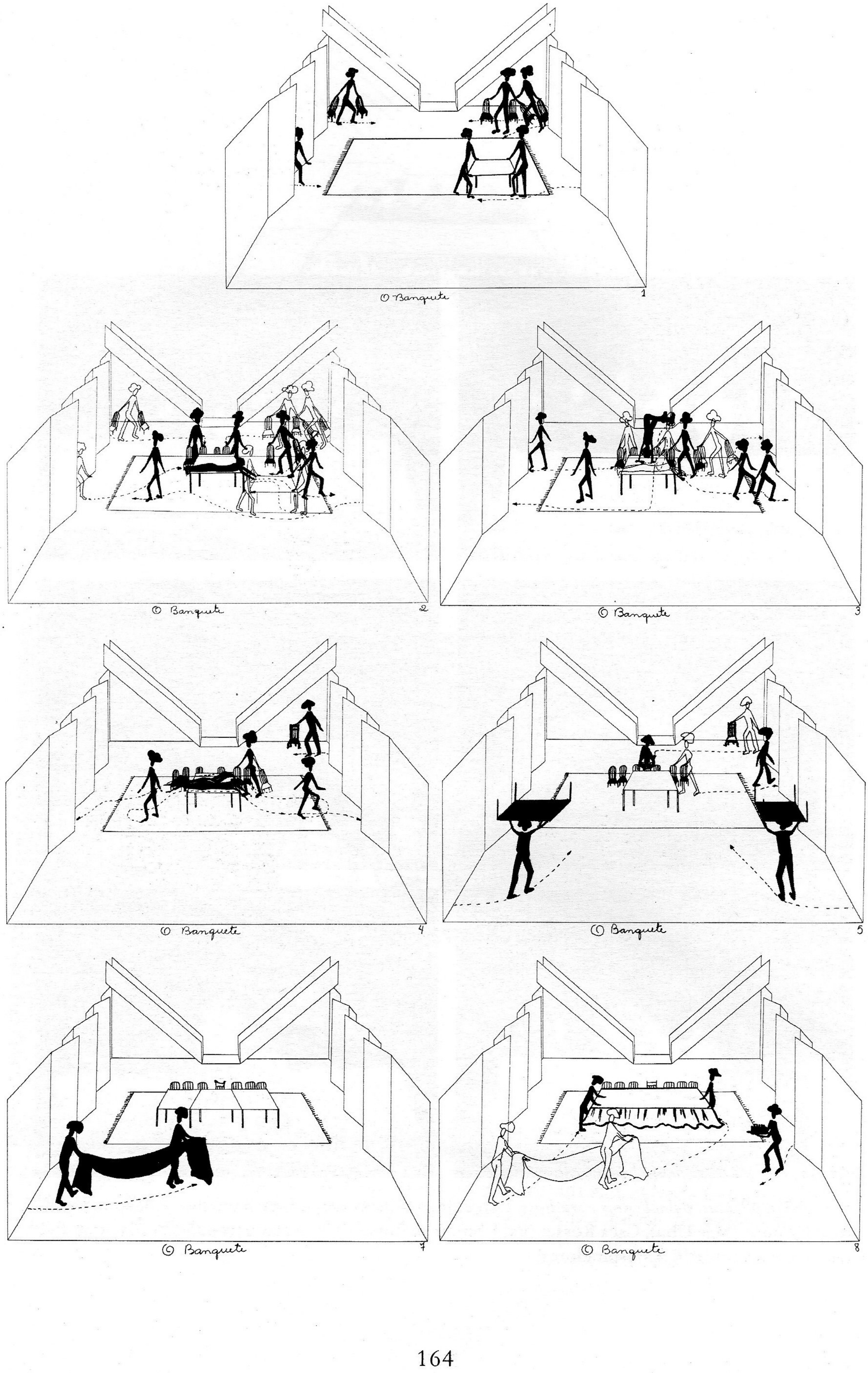


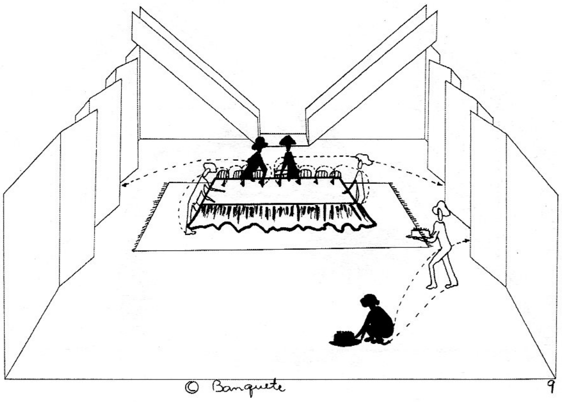
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Foto: José Wilson Leite, Luís Ramalho (Conspiradores), Rosi Campos (Mãe Ubu), Cacá Rosset (Pai Ubu), José Rubens Chasseraux (capitão Bordadura), Beli Leal, Cássia Venturelli (Conspiradores)



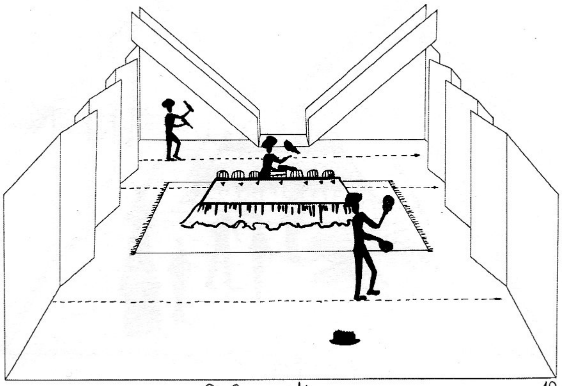
Ubu, folias, physicas, pataphysicas e musicaes. Fotos: José Wilson Leite, Luís Ramalho (Conspiradores), Rosi Campos (Mãe Ubu), Cacá Rosset (Pai Ubu), José Rubens Chasseraux (capitão Bordadura), Beli Leal, Cássia Venturelli (Conspiradores)

Seqüência do banquete. Esquema de marcação: Tânia Marcondes

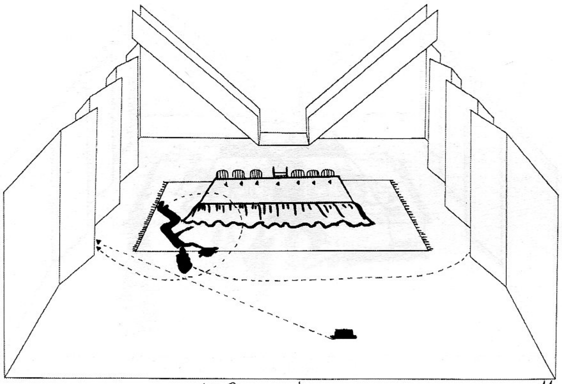




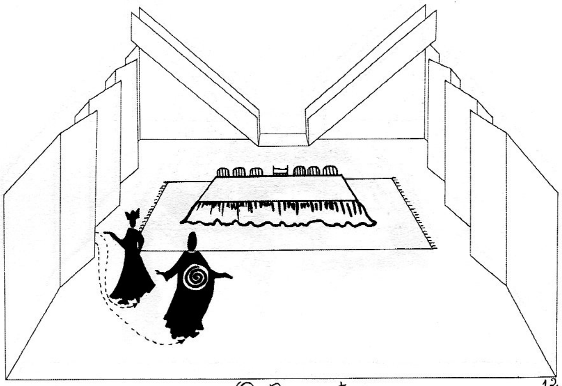
© Banquete 9



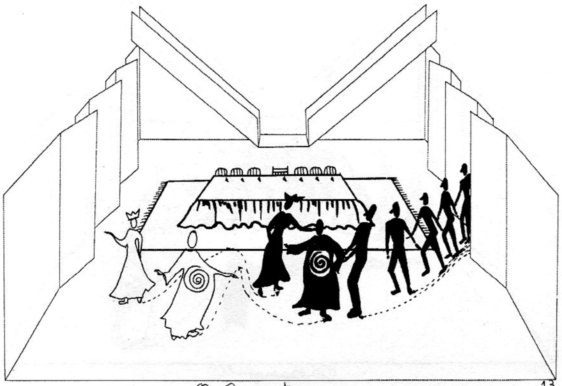
© Banquete 10



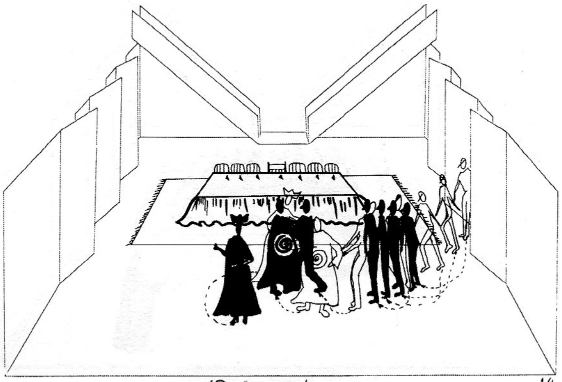
© Banquete 11



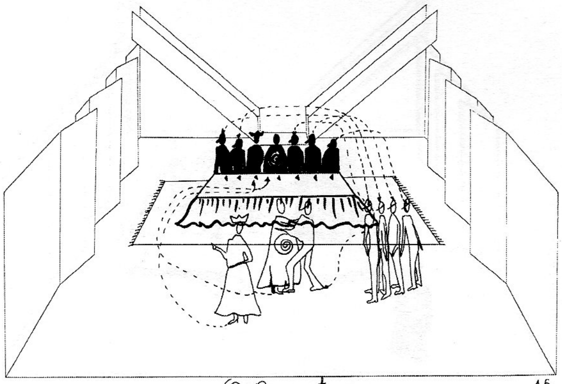
© Banquete 12



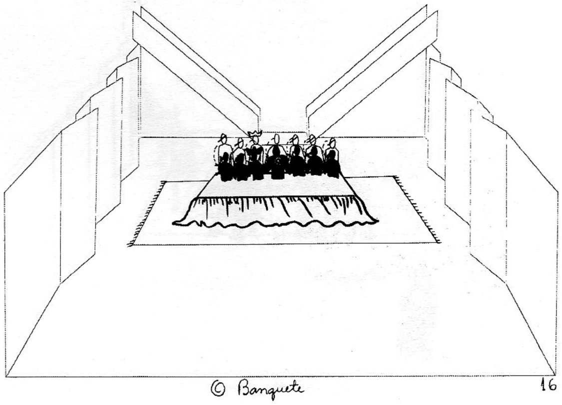
© Banquete 13



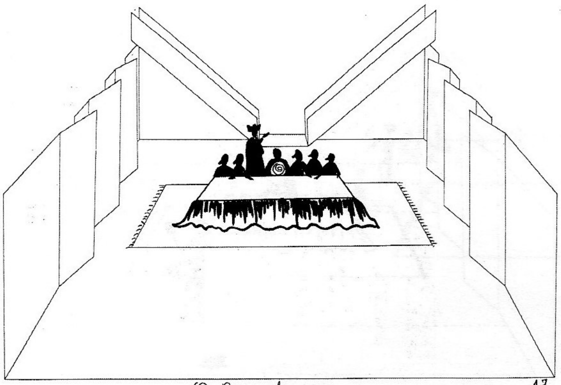
© Banquete 14



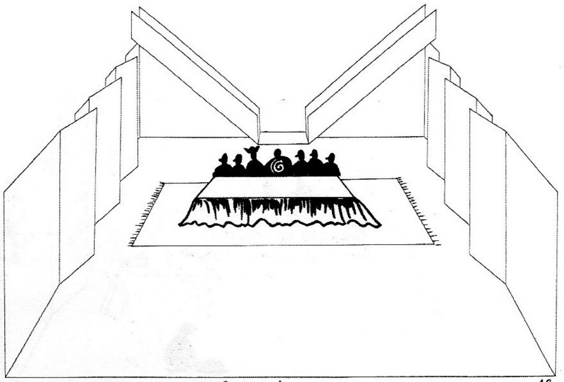
© Banquete 15



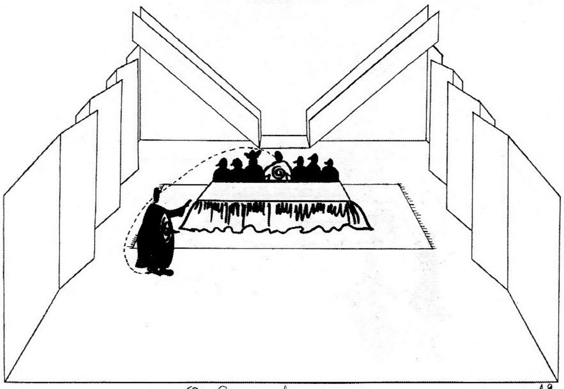
© Banquete 16



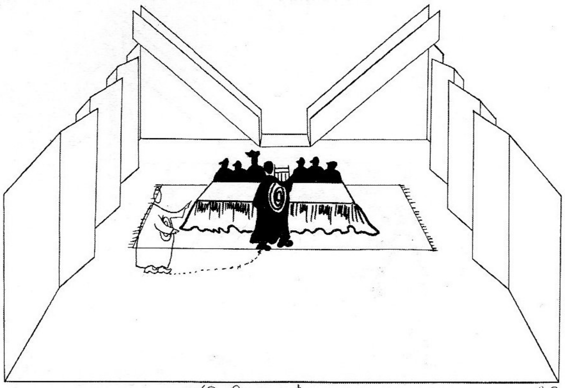
© Banquete 17



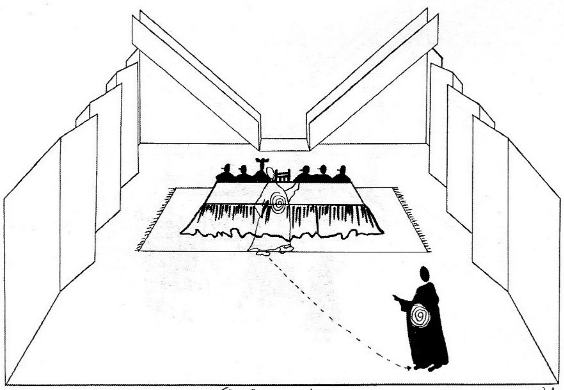
© Banquete 18



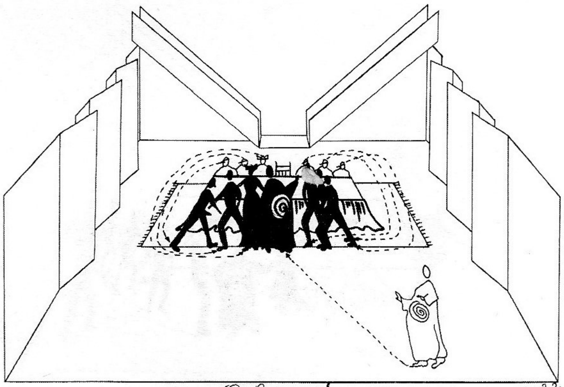
© Banquete 19



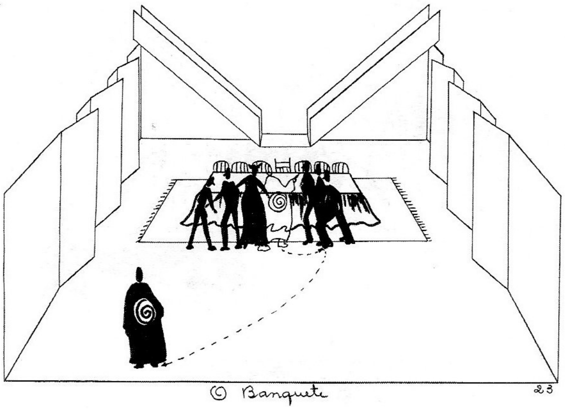
© Banquete 20



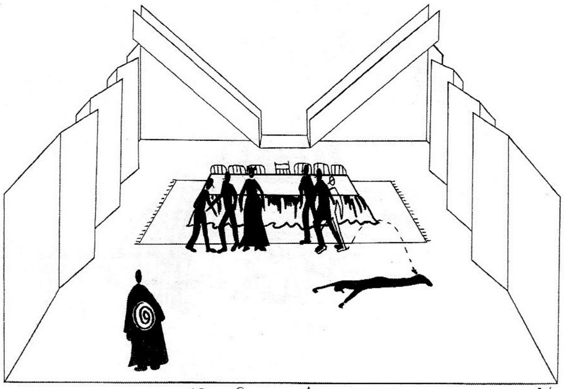
© Banquete 21



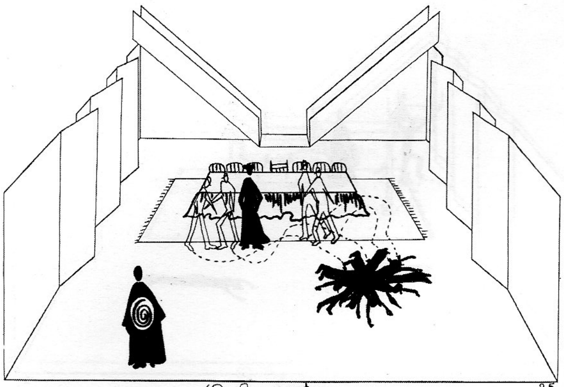
© Banquete 22



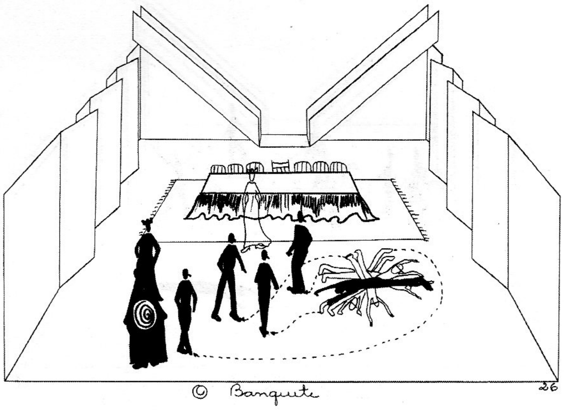
© Banquete 23



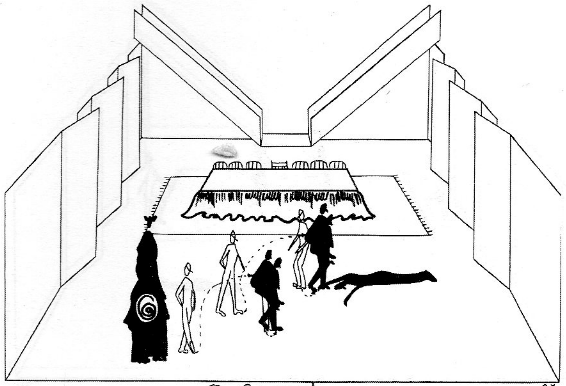
© Banquete 24



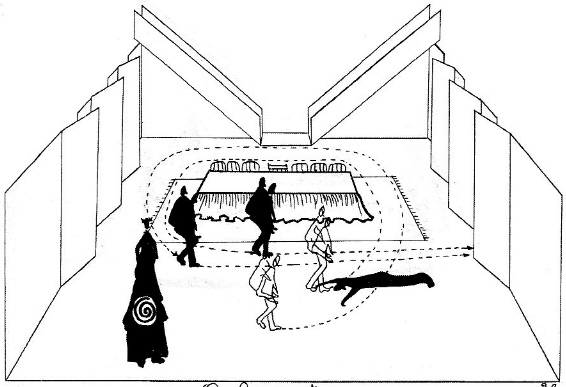
© Banquete 25



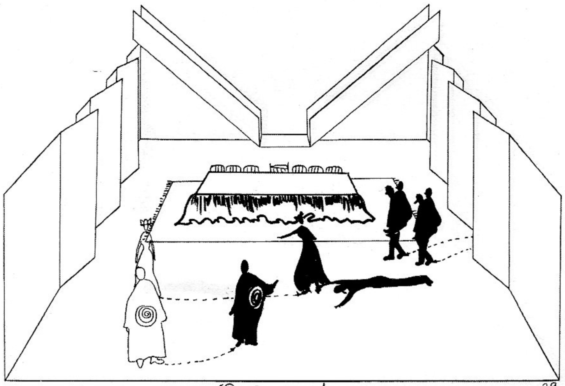
© Banquete 26



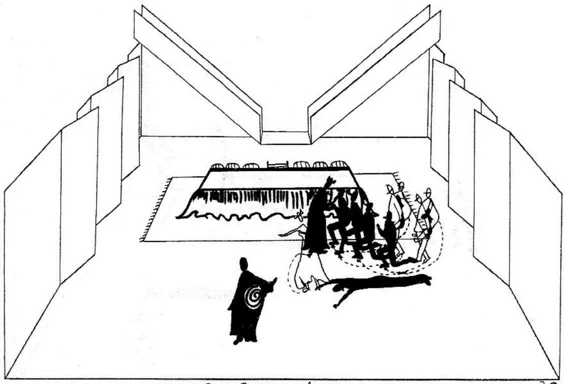
© Banquete 27



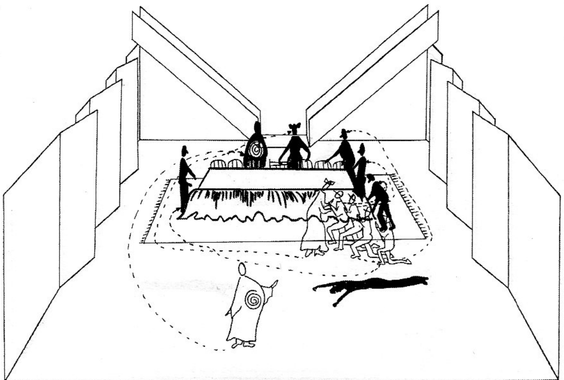
© Banquete 28



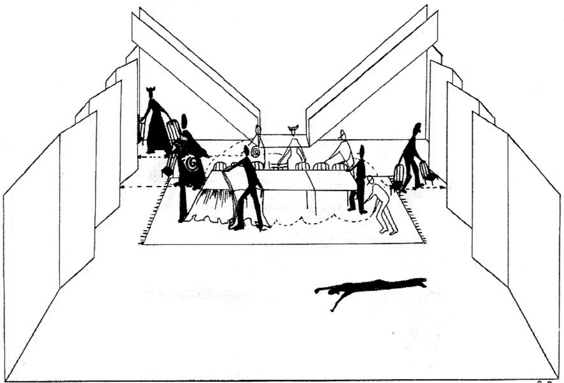
© Banquete 29



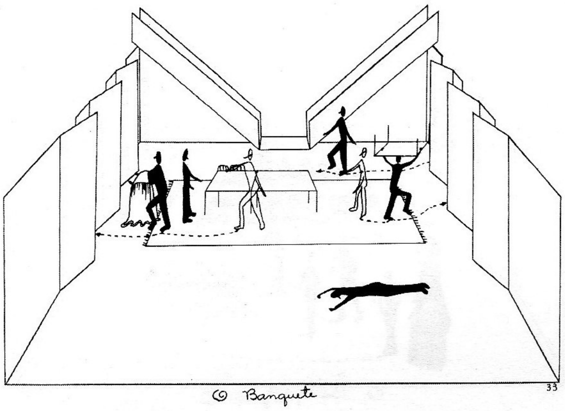
© Banquete 30



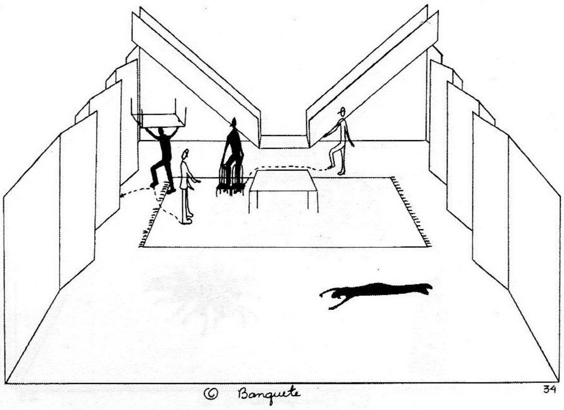
© Banquete 31



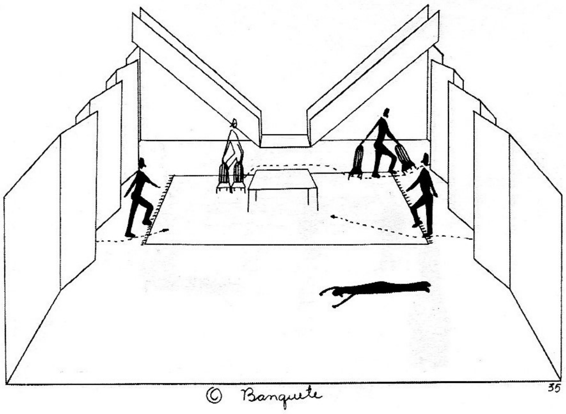
© Banquete 32



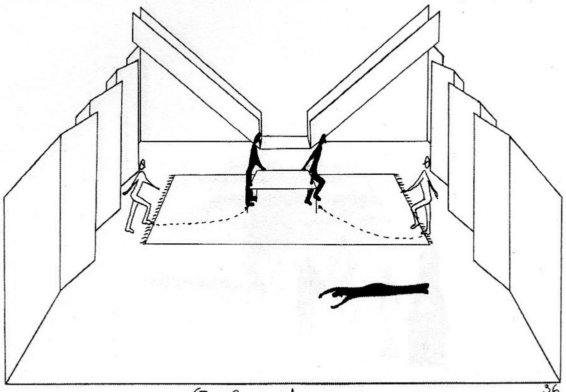
© Banquete 33



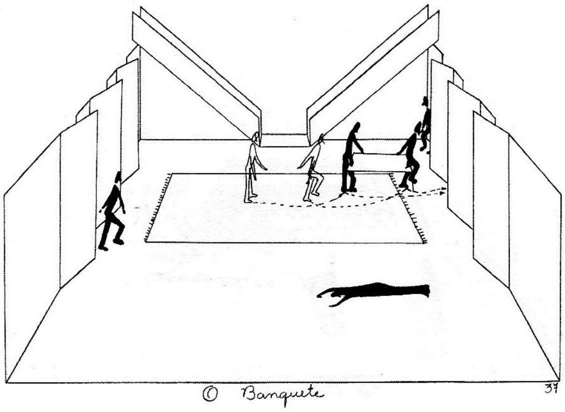
© Banquete 34



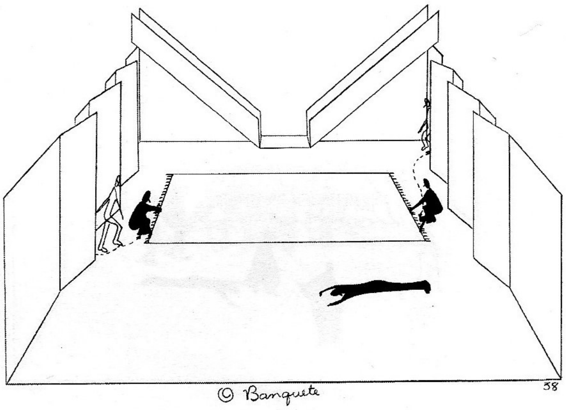
© Banquete 35



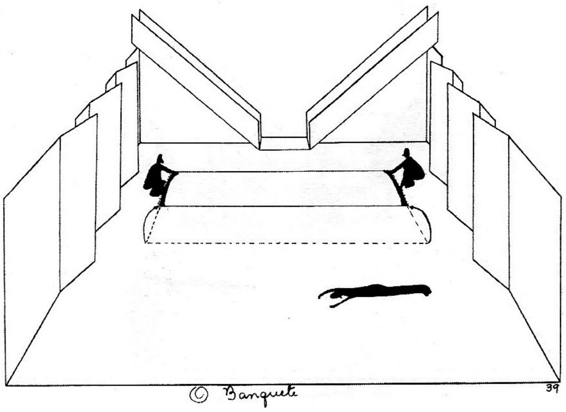
© Banquete 36



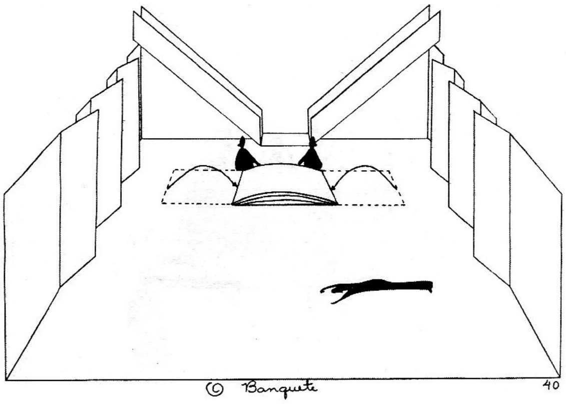
© Banquete 37



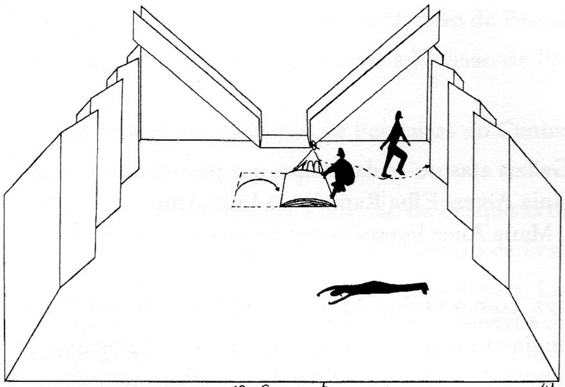
© Banquete 38



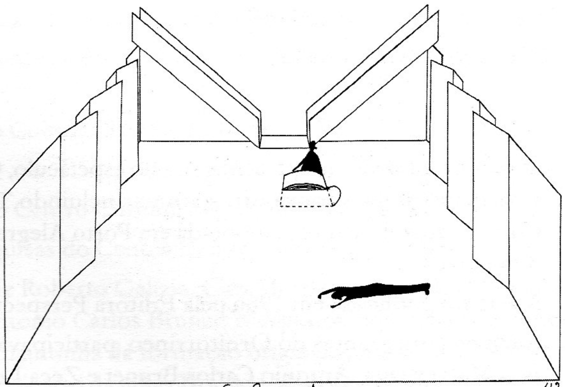
© Banquete 39



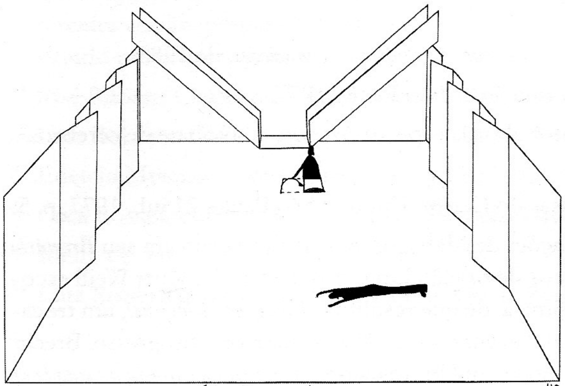
© Banquete 40



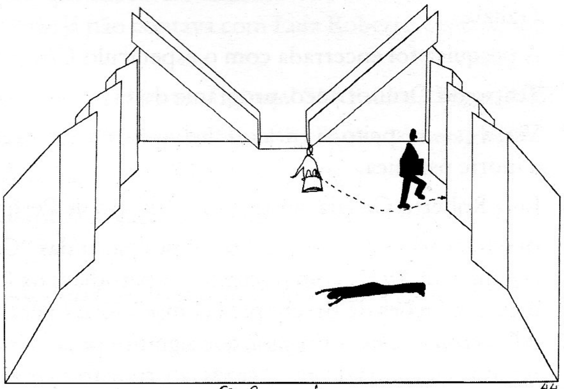
© Banquete 41



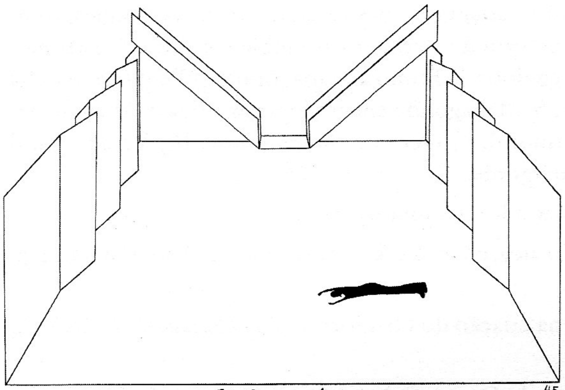
© Banquete 42



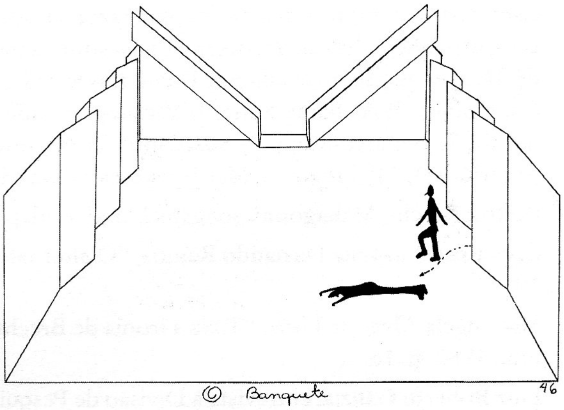
© Banquete 43



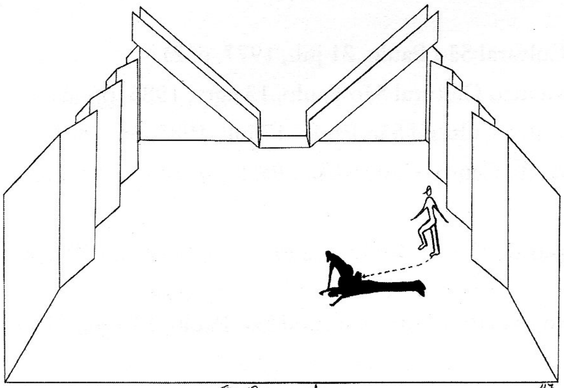
© Banquete 44



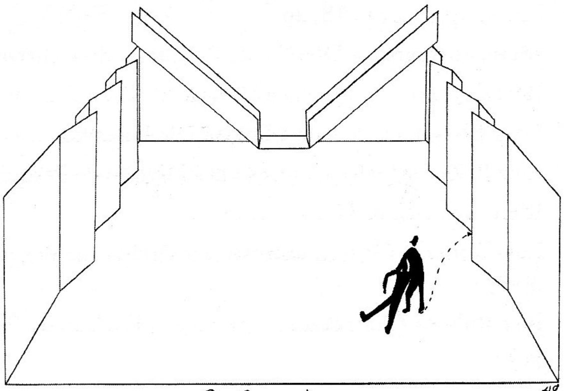
© Banquete 45



© Banquete 46



© Banquete 47



© Banquete 48

[1] Durante o período de apresentações do espetáculo, Galízia afastou-se da equipe, que passou a contar com a participação de vários outros atores, incluindo Tânia Alves, Elba Ramalho e Luiz Antônio Martinez Correa. Depois de uma temporada em Porto Alegre, Maria Alice Vergueiro sai do grupo, que encerra seu primeiro ciclo.

[2] A tese foi publicada em 1986 pela Editora Perspectiva, com o título *Os processos criativos de Robert Wilson.*

[3] Além dos integrantes do Ornitorrinco, participavam da montagem Denise Del Vecchio, Kátia Suman, Ana Maria Braga, Antonio Carlos Brunet e Zeca Lennert. Na segunda versão do trabalho, entrou para o grupo o ator Chiquinho Brandão e, na terceira, José Rubens Chasseraux, substituindo Luiz Roberto Galízia.

[4] A pesquisa foi encerrada com o espetáculo *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, de 1985.

[5] Teatro do Ornitorrinco, programa do espetáculo *Os mais fortes*. São Paulo, 1977.

[6] Ver, a esse respeito, o ensaio *Vivissecções*, em que o autor aborda especificamente o combate de cérebros e a morte psíquica.

[7] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 21 jul., 1977, p. 5.

[8] Brecht criou as duas versões da obra a partir das "Canções de Mahagonny"que figuravam em seu *Breviário doméstico*, de 1927, com poemas que parodiam os livros de oração luteranos. Em 1927, Kurt Weill escolheu as canções de Brecht para compor uma ópera cômica, de que resultou *Mahagonny songspiel*, um trocadilho com a palavra *singspiell*, que significa peça musical. Fazendo jus à idéia de teatro em progresso, Brecht reescreveu a obra diversas vezes, até transformar a cantata em libreto da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*.

[9] Cacá Rosset demorou três meses para fazer a tradução e adaptação das versões em alemão, inglês, francês e espanhol, além de recorrer a notas sobre a montagem do Berliner Ensemble em 1966. A estrutura de *Mahagonny*, reconstruída por David Drew, era a seguinte: 1) Rumo a Mahagonny, 2) Pequena marcha (interlúdio), 3) Alabama-Song, 4) Vivace(interlúdio), 5) Mahagonny era um lugar, 6) Vivase Assai (interlúdio), 7) Benares-Song, 8) Sostenuto (coral, interlúdio), 9) Deus em Mahagonny, 10) Vivace Assai (interlúdio), 11) Finale — Mas toda essa nossa Mahagonny.

[10] Bertolt Brecht, Mahagonny songspiel, trad. e adap. Cacá Rosset, mimeo, p. 3.

[11] Cacá Rosset in Luiz Fernando Ramos, "O alternativo alegre", *Folha de S. Paulo*, 9 fev., 1986, Folhetim, p. 10.

[12] Mariângela Alves de Lima, "Toda a ironia de Brecht na criação do Ornitorrinco", *O Estado de S. Paulo*, 23 jun., 1982, p. 16.

[13] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983, p. 11.

[14] Idem, op. cit., pp. 18, 26.

[15] Idem, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 21 jul., 1977, p. 21.

[16] Rosi Campos, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 13 ago., 1985, pp. 25-6.

[17] Cacá Rosset, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 17 jul., 1985, pp. 18-9.

[18] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983, p. 36.

[19] Idem, op. cit., p. 37.

[20] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983, pp. 30-3.

[21] José Rubens Chasseraux, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 13 ago., 1985, p. 21.

[22] Chiquinho Brandão, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 1º ago., 1985, p. 32.

[23] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983, pp. 30-3.

[24] Idem, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo,16 dez., 1983.

[25] Idem, op. cit.

[26] Rosi Campos, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 13 ago., 1985.

[27] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983.

[28] A primeira versão tinha no elenco Cacá Rosset, Luiz Roberto Galízia, Cida Moreira, Denise Del Vecchio, Ana Maria Braga, Kátia Suman, Zeca Lennert e Antonio Carlos Brunet. A segunda, adaptada para apresentação no Festival de Caracas, em maio de 1983, mantinha da formação original apenas Cacá, Galízia e Zeca Lennert, incorporando Maria Alice Vergueiro no papel da viúva Begbick, além de Chiquinho Brandão, Dadá Cyrino, Edith Siqueira e o maestro Félix Wagner, que substituía Cida Moreira na direção musical. A terceira versão, preparada para o Festival de Nova York, já não contava com Luiz Roberto Galízia, substituído por Chasseraux.

[29] José Rubens Chasseraux, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 13 ago., 1985.

[30] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 16 dez., 1983.

[31] Edélcio Mostaço, "A imaginação no poder", *Folha de S. Paulo*, 29 maio, 1985, p. 40.

[32] Cacá Rosset, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 17 jul., 1985.

[33] Idem, op. cit.

[34] Luiz Roberto Galízia, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Culural São Paulo, 11 ago., 1978.

Capítulo 4
Ventoforte, Pod Minoga, Mambembe

1. *Mistério em nove luas*

O Ventoforte surgiu em maio de 1974. Ilo Krugli, artista argentino que desenvolvia atividades ligadas a artes plásticas, pintura e educação, foi convidado a participar do 10º Festival de Teatro Infantil de Curitiba. Reuniu um grupo de cinco pessoas e criou um espetáculo de grande sucesso, *História de lenços e ventos.*

O teatro do Ventoforte formava-se a partir de um relacionamento com o público infantil, estabelecido principalmente por meio de peças e cursos que funcionavam como fontes de pesquisa para a criação dos espetáculos. Conhecido por esse trabalho com teatro infantil, o grupo libertava a criança das obrigações pedagógicas que costumavam aprisioná-la num espaço de visões maniqueístas de mundo. A equipe partia do pressuposto de que fazia teatro infantil para compor com as crianças uma experiência amparada em vivências e desejos comuns.

Apesar de ser reconhecido por seu trabalho destinado a crianças, o Ventoforte não era um grupo dirigido exclusivamente a esse público. Ao contrário, seus espetáculos pretendiam endereçar-se a todas as idades. Isso não significava que a equipe desejasse nivelar todas as faixas etárias, considerando a criança um adulto em miniatura e concluindo, portanto, que as diferenças entre os públicos são meramente circunstanciais. O grupo entendia a realidade específica da criança. Mas isso não inviabilizava o fato de que um mesmo espetáculo pudesse ser recebido, é claro que de modo diferente, por espectadores adultos e infantis.

Embora acreditasse na possibilidade de um mesmo espetáculo atingir diferentes faixas etárias, no período compreendido entre 1974 e 1980 o grupo criou seis trabalhos, três deles destinados exclusivamente ao público adulto: *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusões* (1978), *Pequenas histórias de Lorca* (1976) e *Da metade do caminho ao país do último círculo* (1975), este com uma versão infantil e outra para adultos. *História de lenços e ventos* (1974), *O mistério das nove luas* (1977) e *A história do barquinho, esse menino navegador* (1981), apesar de dirigidos ao público infantil, foram assistidos por adultos com igual ou maior freqüência.

Ilo Krugli sempre foi o núcleo centralizador do Ventoforte. Chegou ao Rio de Janeiro em 1961 e, até 1972, dirigiu a Escolinha de Arte do Brasil, com cursos para crianças, adolescentes e professores. Vêm dessa época suas pesquisas com a cultura africana, especialmente o candomblé, que funcionavam como prospecção das matrizes arquetípicas do homem brasileiro.

Ainda no Rio de Janeiro, Ilo teve um encontro que marcaria seu trabalho futuro e orientaria sua pesquisa para rumos mais definidos. Conheceu a dra. Nise da Silveira, criadora do Museu do Inconsciente, e entrou em contato com suas reflexões sobre a arte e o ser universal. Por intermédio da terapeuta, o artista descobriu que todos os processos de criação que realizara ligavam-no à história mítica do homem, explorada de forma sistemática nos trabalhos da pesquisadora.

> A gente se aproximou da Dra. Nise para estudar contos de fadas. Aí a Dra. Nise fez um estudo de uma peça que nós representamos naquela época, de bonecos, como modelo de contos de fadas do século XX. É aí que começo a me interessar pela coisa. Ela descobre numa história simples que nós fizemos, de um cavaleiro com uma princesa e um cavalo, qual é a relação do indivíduo do século XX com seu inconsciente, que é o cavalo. Então o cavaleiro nunca conseguia montar direito esse cavalo. O cavaleiro ia na frente ou atrás. O cavaleiro não ia junto com o instinto.[1]

Ilo refere-se à acepção junguiana de inconsciente coletivo, que compõe os fundamentos estruturais do trabalho de Nise da Silveira. Com a noção de inconsciente coletivo, Ilo se apropria do conceito de arquétipos, possibilidades herdadas de representar imagens similares, verdadeiras matrizes arcaicas em que configurações análogas tomam forma. Postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os homens, Jung tenta explicar por que em lugares e épocas diferentes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nas artes e nas produções do inconsciente de modo geral. Esses temas e imagens análogos partem de um tronco comum, cujas raízes se perdem em passado remoto. São resultado do depósito de impressões deixadas por vivências fundamentais repetidas por todos os seres humanos — as emoções e fantasias suscitadas por fenômenos da natureza, por experiências com a mãe ou pelos encontros entre homem e mulher.

O conhecimento dos conceitos de Jung permitiu a Ilo Krugli descobrir que a preocupação fundamental do Ventoforte sempre fora a busca dessas raízes arcaicas. Seu processo criativo sempre tentara alcançá-las e expressá-las cenicamente. Nesse caminho, o primeiro passo foi a pesquisa das fontes. E a criança foi a primeira opção da procura, pois o grupo a considerava a raiz arcaica do homem. Representante de uma cultura primitiva, ainda não transformada pelos processos de socialização, a criança teria a capacidade de ação e reação imediata sobre o mundo, preservando uma espontaneidade que o adulto perdera. Por essas qualidades, poderia funcionar como fonte para a recuperação das manifestações simbólicas primordiais.

Outra fonte pesquisada pelo grupo eram as formas populares brasileiras. O Ventoforte procurava integrar a seu teatro o imaginário coletivo preservado nessas experiências culturais ou folclóricas. Por isso recolhia, atualizava e transformava diversas formas de espetáculo popular, como o folguedo, o cordel e o circo, além das canções e dos contos de fadas, acreditando que essas manifestações revelariam processos inconscientes, preservando relações mágico-religiosas do homem brasileiro com níveis míticos do inconsciente coletivo universal.

Uma das formas de contato com a fonte popular eram as atividades criativas que o grupo desenvolvia nas comunidades cariocas. Um exemplo interessante foi o processo de criação de *O mistério das nove luas*, realizado entre 1976 e 1978 no Centro de Arte e Criatividade Infanto-Juvenil do Méier, na periferia do Rio de Janeiro. O intenso trabalho com crianças e suas famílias acontecia especialmente na época das festas religiosas. O grupo procurava incentivar a participação da população nas comemorações de São João, São Pedro, Santo Antônio, acreditando que, na vida urbana, esses dias santificados eram o último resquício da tradição imemorial dos ritos de passagem, ligados à celebração dos ciclos temporais.

O dia da comemoração era um momento especial, em que o grupo cozinhava, organizava feiras de troca, oficinas de madeira e pano, além de enfeitar as ruas do bairro, auxiliado pela comunidade. A Festa dos Dois, em honra a Cosme e Damião, foi tão bem sucedida

que abriu passagem para a Festa dos Três, os reis magos, suplantados pela comemoração maior, a Festa dos Quatro, que celebrava os santos do mês de junho.

À noite, depois da festança do dia, o Ventoforte animava seu próprio folguedo, alimentado por essa atividade coletiva e lúdica. Era o momento de fazer os ensaios fechados do espetáculo, que ia sendo construído através das motivações e estímulos colhidos nos festejos do dia. Tentando preservar as características da festa, nas tardes de sábado e domingo o gupo fazia ensaios abertos, dos quais participava toda a comunidade.

A amplitude temática do espetáculo era fundamental para garantir essa participação. Por isso a geração, versão microscópica do ato de criação do mundo, constituía o centro do *Mistério das nove luas*, e era simbolizada por um grande parto que aparecia ao lado de imagens da Terra e dos ritos de fecundação. A jornada das luas iniciava-se com um casamento e era finalizada pelo nascimento, inauguração de um novo ciclo vital.

Estabelecendo uma ligação interessante entre a imagem arquetípica da Terra mãe, geradora dos homens, e sua representação teatral, o grupo colocava em cena não uma mulher, mas um imenso boneco, de cujas saias os atores renasciam no final do espetáculo. Renascer de uma marionete era a analogia feliz da transformação do símbolo arquetípico em signo teatral.

A narrativa do *Mistério...* podia ser lida como a epopéia de personagens míticos que se entregavam à busca do conhecimento e ao aprendizado do amor, em paralelo possível com o processo junguiano de individuação, a busca instintiva de realização das potencialidade inatas do homem. No roteiro da peça, o caminho era marcado por uma dinâmica que alternava encontros e desencontros, integrações e rupturas, na busca de tradução cênica da experiência vital, "um recado que foi tirado do fundo do peito, e no qual poderia ser mostrado a crianças, jovens e adultos, o exercício de morrer e voltar a nascer sempre".[2]

A disponibilidade para a vida e para o renascimento vinha integrada a elementos colhidos na cultura brasileira. Apareciam em cena os Porteiros do Claro e do Escuro, dois personagens em busca do cordão da sorte, que ajudavam a compor um vasto painel de tipos populares que incluía bonecos, bichos e gentes do "circo mais pobre do mundo", irmanados na procura da onça perdida, no caminho das nove luas poeticamente nomeadas. "A lua do recado às folhas", "A lua dos dois caminhos", "A lua dividida" e "A lua de muitas penas soltas" eram as nomeações dos episódios, que denunciavam a ênfase nas formas plásticas e visuais de expressão do Ventoforte.

Amparadas na polissemia, as representações passavam a funcionar como símbolos, aqui entendidos, seguindo a definição junguiana, como formas extremamente complexas, em que está latente uma imagem arquetípica essencial. Se uma parte do símbolo é acessível à razão e, portanto, verbalmente decodificável, há outro componente que escapa à explicação lógica, sendo irredutível a outra linguagem. No Ventoforte, as imagens tentavam mostrar essa essência situada num espaço além da experiência verbalizável.

A busca do símbolo como forma privilegiada de expressão cênica podia funcionar como ponto de partida dos espetáculos. Foi o caso do *Labirinto de Januário*, em que um roteiro elaborado previamente pela equipe estabelecia as estruturas arquetípicas a partir das quais se desenrolava a história. A imagem do labirinto era usada como estrutura básica para o desenvolvimento do roteiro e como estímulo para a descoberta de soluções cênicas.

Transposto para a dramaturgia, esse símbolo mítico criava para Januário um caminho formado de obstáculos que o conduziam a um núcleo central, em que tinha lugar o ritual de transformação. Como forma plástica, o labirinto era recuperado na relação com o jogo da Amarelinha, usado para estruturar o movimento geral do espetáculo, desenhando a maior parte das marcações de cena. Através do jogo, o ator era obrigado a voltar repetidamente para um mesmo lugar, guardar-se na imobilidade de uma posição ou retomar a situação inicial, espelhando o ciclo mítico do texto pela repetição dos mesmos deslocamentos, que também serviam como analogia para a travessia do espaço urbano. "Desta forma o labirinto se transforma numa cidade do século XXI, onde, perdidos nas suas ruas, poderemos encontrar o espaço central físico dentro de nós ('o si mesmo'), para realizar conscientemente nosso caminhar existencial, saindo e entrando facilmente no labirinto."[3]

O labirinto não era o único símbolo do processo de individuação referido por Jung. O espetáculo mobilizava outras figuras arquetípicas, como o círculo de giz do julgamento salomônico, usado como centro espacial de uma cena, o fio de Ariadne, tramado em vários níveis significantes — como fio da vida, da história, do envolvimento afetivo —, o cavalo como representação das forças instintivas e, no processo tão caro ao grupo, como referência à cavalhada da cultura popular brasileira.

Além desse processo mais geral de formalização de imagens, que elege figuras básicas do imaginário popular como núcleos determinantes da linguagem do espetáculo, o grupo realizava pesquisas em níveis mais individualizados, que incluíam lembranças de brincadeiras infantis e jogos dramáticos simples, por intermédio dos quais o ator procurava identificar suas imagens internas, para reelaborá-las teatralmente. Nesse processo, a recordação individual era apenas outro meio de recuperar o passado coletivo. Vasculhando os espaços da memória, o ator teria condições de reviver temas míticos, elaborando imagens do inconsciente coletivo através de símbolos visuais, sonoros, cinéticos ou poético/verbais.

A rememoração não pretendia, portanto, esquadrinhar o inconsciente pessoal na busca de conteúdos reprimidos, numa linha de trabalho de substrato psicológico mais evidente. Não se tratava de uma investigação que recuperasse emoções ou sentimentos particulares do ator para emprestá-los às personagens, como acontece, por exemplo, com o exercício de memória emocional em Stanislavski. O que se buscava era a memória de acontecimentos arcaicos, mobilizando o inconsciente coletivo do ator numa linha de investigação prática mais semelhante à de Grotowski, que usa para o "ator santo" uma técnica de penetração psíquica.[4]

Como em Grotowski, o ataque do Ventoforte aos "complexos coletivos da sociedade" era facilitado por processos criativos que estimulavam as formas de expressão menos marcadas pelo pensamento lógico, preferencialmente as experiências plásticas e corporais. É o que Ilo Krugli revela no relato de um processo criativo: "Costumo pedir aos atores que desenhem, que desenhem muito. É uma referência que faz eles irem pescando imagens internas. Às vezes, um caminho inverso dentro da realidade. A grande pesquisa está em recolher dentro do inconsciente. Não se trata de ir olhar na neurose, mas num poço esquecido, deixado de lado."[5]

Os desenhos dos atores podiam ser utilizados diretamente em cena, compondo bonecos ou adereços formados pela colagem da figura sobre uma superfície facilmente manipulável ou, de modo menos imediato, aproveitados como estímulo para jogos

dramáticos, por meio dos quais as imagens ganhavam conformação cênica, sugeridas por gestos, movimentos ou falas.

O trabalho de prospecção da simbologia coletiva era um processo criativo em que tinham pouco espaço as decisões intelectuais, tomadas *a priori* num trabalho de leitura e estudo coletivo. Todos os integrantes da equipe são unânimes em afirmar que as imagens cênicas surgiam através de procedimentos mais intuitivos que racionais.

> No *Lorca* a gente fazia alguns trabalhos, no *Mistério* a gente fez muito mais. A gente usava o simbólico porque a gente não dava importância ao racional. A gente tentava deixar a coisa vir, uma coisa de imagem. No *Lorca* a gente recolhia uma imagem de cada um. Já no *Mistério* a gente desenhava a imagem encontrada. Inclusive, as imagens que vinham surgindo, tanto no *Lorca* quanto no *Mistério*, eram integradas ao espetáculo. Por exemplo, no *Lorca*, um dia o símbolo de fulano era uma jaula, outro dia um viveiro, outro dia uma janela. Então o Ilo, que também fez o cenário, trouxe a janela, trouxe a grade, trouxe o viveiro. Um dia a Sônia teve um símbolo que era uma guirlanda. Então a guirlanda entrou no espetáculo também. Então a coisa não é: "ah, vamos botar isso", entende? O espetáculo não é organizado e depois realizado. Ele vem.[6]

Da mesma forma que a imagem, o Ventoforte valorizava o trabalho de corpo, burilado por jogos de movimento e exercícios de conscientização corporal que buscavam desenvolver a gestualidade do ator. Disto resultava uma expressiva linguagem corporal, em muitos momentos intimamente ligada à dança. Conforme Ilo Krugli, o corpo é "uma matéria que sente e pensa como a cabeça. [...] Pra entender isso como proposta, a gente teve que descobrir que o corpo fala, diz, sente, se expressa".[7]

No Ventoforte, o processo criativo nunca obedeceu a esquemas rígidos, oscilando entre uma grande variedade de pontos de partida. Um texto acabado, como *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusões*, de Ernesto de Albuquerque, podia conviver com um espetáculo coletivo, em que os criadores se encarregavam da redação do roteiro e da concepção das personagens e da encenação. Este foi o caso do *Mistério das nove luas*, embrionariamente ligado aos atores que o criaram, a ponto de a saída de um ator resultar na supressão da personagem.

Na zona intermediária limitada pelos dois extremos — o texto dramático e o roteiro coletivo —, desenvolviam-se outros procedimentos de criação. Um dos mais interessantes, porque característico da linguagem do grupo, foi a *História de lenços e ventos*, que partia do trabalho com materiais. Retalhos de tecido ou de papel de seda, recortes de jornal, fragmentos de metal, criavam imagens e personagens que, justapostos, acabavam projetando um fio de enredo, como observa Ilo Krugli. "Começamos a brincar com isso e de repente se esboçou o conteúdo. Porque o metal é uma coisa mais dura, mais agressiva, mais tecnológica. Jornal é aquela coisa do cotidiano, que amanhã já não presta mais. É um material mais proletário, vamos dizer. De repente se esboçam pequenos temas de qualidade. E em cima disso, começou a se esboçar uma estória."[8]

Os materiais trabalhados pelos atores transformaram-se nas personagens que contavam a aventura de "Azulzinha", delicado lencinho azul, e de "Papel Coração de Celofane", humanizada folha de jornal, de ótimo coração. Os dois seres artesanais combatiam o tecnológico "Rei Metal Mau", dragão colorido que ganhava vida em inesquecível momento do espetáculo, que combinava imagem, dança e música, e era sucedido pela fuga dos lenços coloridos da caixa que os aprisionava.

A ressemantização dos materiais simples era completada pela manipulação dos atores, que lhes conferia estatuto de personagem ou adereço.

> Dar vida a uma lata, dar sentimento a uma vassoura ou balde velho ou um pedaço de jornal, pode não ter significados fáceis de sintetizar em palavras (num momento em que muitas palavras servem só para um discurso demagógico ou para nos fazer consumir um pouco mais), mas é isto que a criança faz todos o dias nas suas brincadeiras de quintal, de rua, de telhado ou até de quarto, como o grande ritual poético de transformarmos junto com a vida.[9]

A emoção e o movimento do ator acabavam transformando os objetos em marionetes, que funcionavam como extensão de seu criador, mantendo com ele uma relação viva de complementaridade ou contracena. Por isso, os bonecos do Ventoforte tinham conformação pouco rígida. Variavam dos pedaços de jornal e dos pequenos lenços coloridos da *História de lenços e ventos*, que divergiam de seus manipuladores e se recusavam a representar, até as máscaras de animais das *Pequenas histórias de Lorca* e os esboços desenhados na mão do ator, na *História de um barquinho, esse menino navegador*, para chegar finalmente ao verdadeiro boneco de pano do parto das nove luas.

Para o grupo, o boneco era mais um instrumento a serviço da revelação do ator. Em lugar de funcionar como disfarce, era uma das formas mais eficazes de desvelamento.

> O que interessa muito no teatro de bonecos é a expressão, quer dizer, através do boneco o homem se coloca. O boneco é o veículo de expressão do homem, assim como é a máscara, assim como é o objeto, assim como é uma caixinha de fósforos. Tem sentido eu valorizar essa caixinha de fósforos, porque eu falo de mim através dela. Porque através do objeto você coloca uma verdade tua. Porque eu falar diretamente de mim é mais difícil. Um adolescente perguntou por que a gente se escondia atrás da máscara. Eu respondi que era ao contrário, que a gente se revelava. Com o Epaminondas do *Sonhos de um coração...* pintou uma parte bem humorada minha, que eu não conhecia. Que eu, como ator, não consigo ainda. E através do boneco eu consegui isso.[10]

A questão técnica aparece ligada a essa idéia de auto-expressão. Tanto para operar os bonecos quanto para representar, os atores não se preocupavam em burilar a expressão cênica através de um cuidado específico com o acabamento formal do espetáculo. Em lugar do aperfeiçoamento técnico, o grupo valoriza a expressividade, procurando comunicar ao público as descobertas imaginárias com a maior ênfase emocional possível. O sentimento empenhado no processo e a sinceridade envolvida no trabalho deviam conduzir a uma determinada conformação cênica, e não o oposto.

Como não poderia deixar de ser, o resultado dessa entrega era um forte acento na expressão emocional do ator, que envolvia imagens, objetos e bonecos numa apaixonada torrente afetiva dirigida aos espectadores. Acrescentava-se a isso a aparência de um traçado espontâneo, pois ações, movimentos, emoções e imagens pareciam brotar sem nenhum esforço de construção. Essa espontaneidade foi sublinhada por Yan Michalski na análise de *Pequenas histórias de Lorca*: "[...] a maior qualidade da realização talvez seja a de transmitir a impressão de que todos os integrantes da equipe estão inventando espontaneamente, na hora, as palavras que dizem, as melodias que cantam e os gestos ou movimentos que executam, sem que essa idéia de espontaneidade se torne incompatível com uma elaboração formal limpa, rebuscada e inteligente."[11]

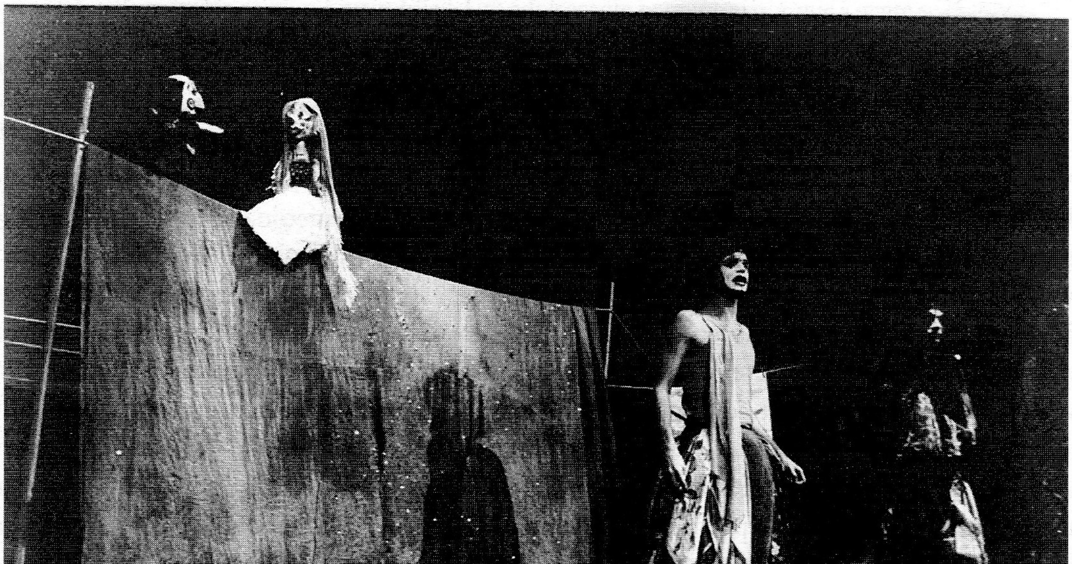
A impressão de espontaneidade era reforçada pela visível integração entre os atores, que formavam um elenco em sua maioria permanente, habituado ao trabalho coletivo e afinado na sintonia de visões de mundo. Quanto à elaboração formal limpa e rebuscada a que o crítico se refere, decorria não apenas do processo criativo que priorizava os meios visuais de expressão, mas principalmente de Ilo Krugli, um diretor com grande experiência em artes plásticas, que agia como elemento depurador e organizador das criações da equipe. O acabamento final, entretanto, longe de figurar entre as preocupações centrais do grupo, era tratado como o arremate necessário à apreensão do trabalho e à empatia do público.

Outro papel central no teatro do Ventoforte era representado pela poesia. Consubstanciada nas bonitas imagens cênicas ou envolvendo as metáforas dramáticas, colaborava para a infiltração de um traço onírico que, em maior ou menor grau, atravessava os espetáculos.

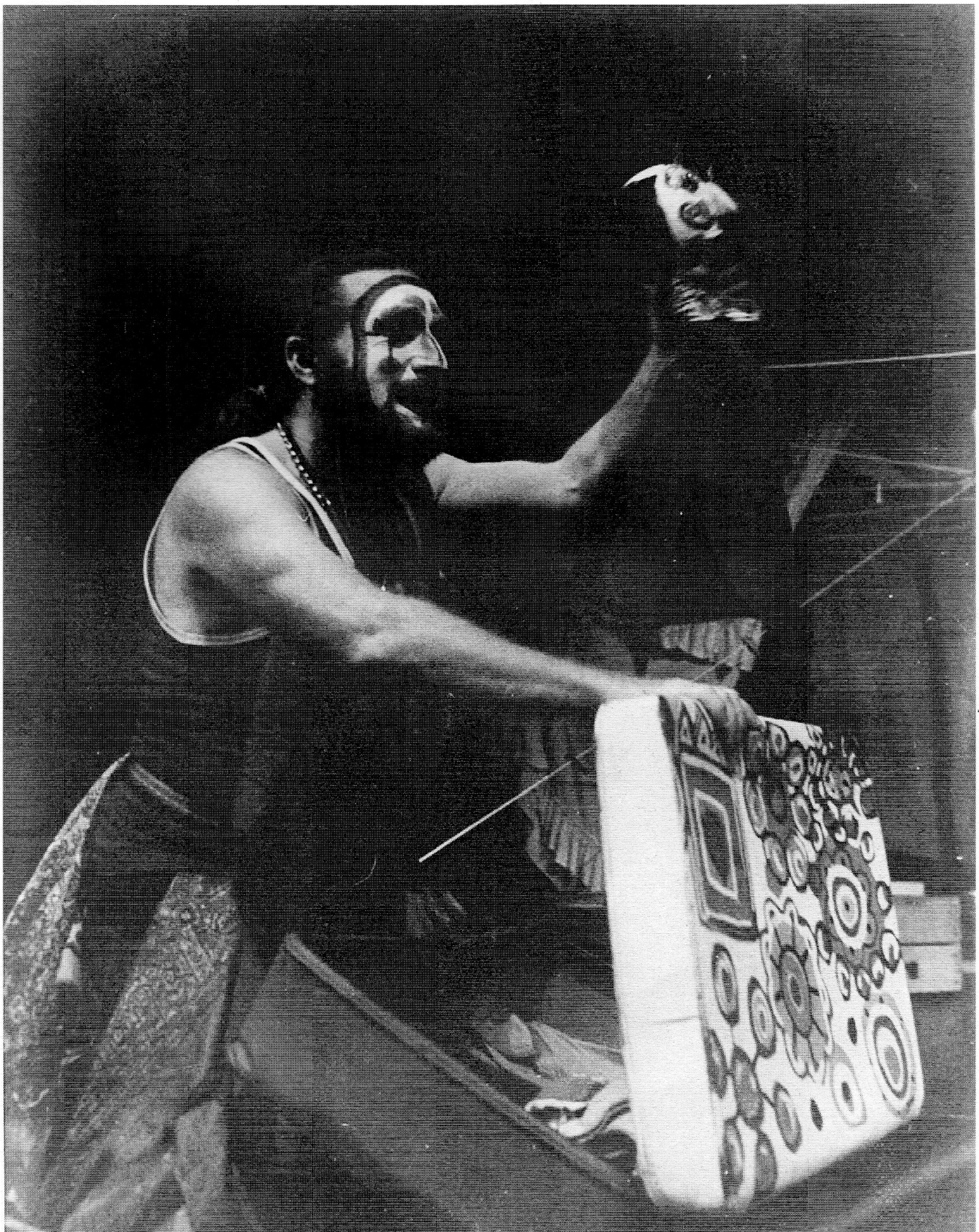
Às vezes, o texto poético formava o núcleo da encenação, como em *As pequenas histórias de Lorca*, que tomava cinco obras do dramaturgo espanhol — *A donzela*, *O marinheiro e o estudante*, *O tenente-coronel da guarda civil* e *Amargo* — para concentrar-se em *Os títeres de Cachiporra* (*Tragicomédia de don Cristóbal y la seña Rosita*). Todos caracterizavam-se pela forma mais lírica que dramática, enfatizada pelas imagens cênicas que evocavam atributos opostos — claro e escuro, feminino e masculino, terra e água — e adquiriam estranha densidade, representadas por bonecos fantasmagóricos, duendes e animais. O mistério da cena foi mencionado por Ana Maria Machado, que escreveu no programa da peça: "As *Pequenas histórias de Lorca* tocam fundo, remexem coisas escondidas na infância, nos medos, nos sonhos, nas noites de cada um e isto pode causar certo mal-estar, paralelamente ao seu mágico fascínio e encantamento."

Além das belas imagens, o Ventoforte não prescindia da música, executada ao vivo em todos os espetáculos e complementada por canto e dança. O acompanhamento sonoro atuava como elemento de ligação entre os quadros e comentário das ações, além de funcionar como ambientação de certas cenas, quando se vinculava estreitamente às raízes populares.

O envolvimento do espectador, facilitado pela música, era completado pela disposição espacial. Existia no grupo a preocupação de abrir o espaço cênico e descobrir novas formas de relação palco–platéia, de preferência envolvendo o público na representação. Em *Pequenas histórias de Lorca*, os atores terminavam o espetáculo na rua e nas apresentações em São Paulo, inaugurando o Teatro Experimental Eugênio Kusnet, aproveitavam ao máximo a proximidade física com o espectador que o espaço de semi-arena facilitava. *O Mistério das nove luas* começava na porta do teatro, resquício das primeiras apresentações em praças do Rio de Janeiro, onde os atores se misturavam à população local. *Sonhos de um coração brejeiro...* acontecia em diversos palcos, por onde os atores transitavam com inteira liberdade, incorporando a platéia ao espaço de representação. A informalidade desses múltiplos lugares improvisados e das ações rente ao público passou por prova de fogo nas apresentações realizadas no Teatro Municipal de São Paulo. Mas mesmo a arquitetura formal, concebida para outro tipo de teatro, não conseguiu impedir a relação direta do grupo com o espectador, um dos traços mais firmes de sua visão de mundo. "Tem que existir uma relação entre o que o ator é na vida, como ele se posiciona na vida e o que ele está fazendo no teatro. Se existe uma grande defasagem entre o que ele é na vida dele como indivíduo e o que ele faz em cena, aí não acontece. É uma coisa falsa, distante, fria."[12]

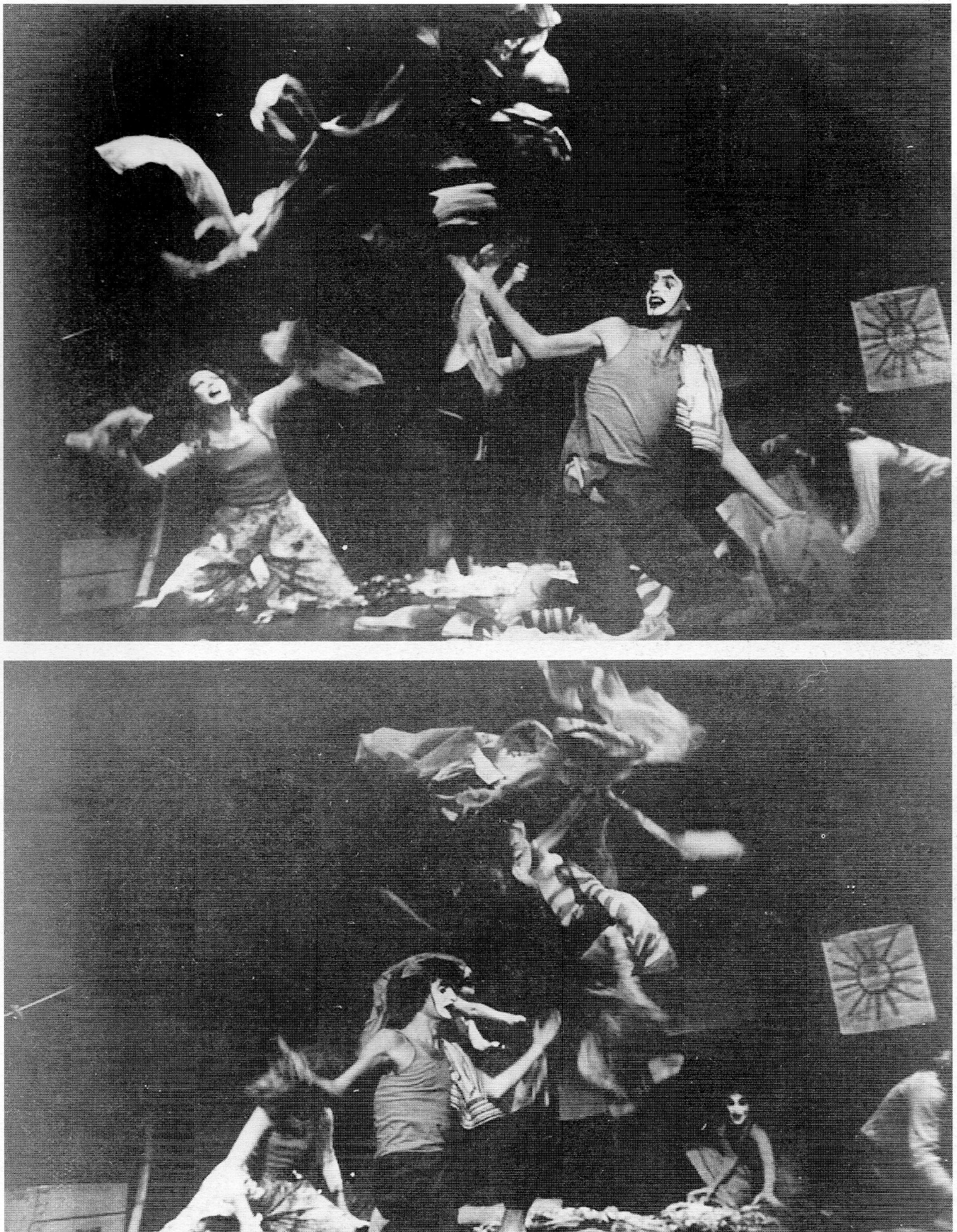


História de lenços e ventos, de Ilo Krugli. Direção: Ilo Krugli, Teatro Ventoforte, 1980. Fotógrafo: Marcos Aidar, arquivo da autora, ilustração do programa do espetáculo. Foto: Paulo César Brito



História de lenços e ventos, Ilo Krugli

História de lenços e ventos, Paulo César Brito

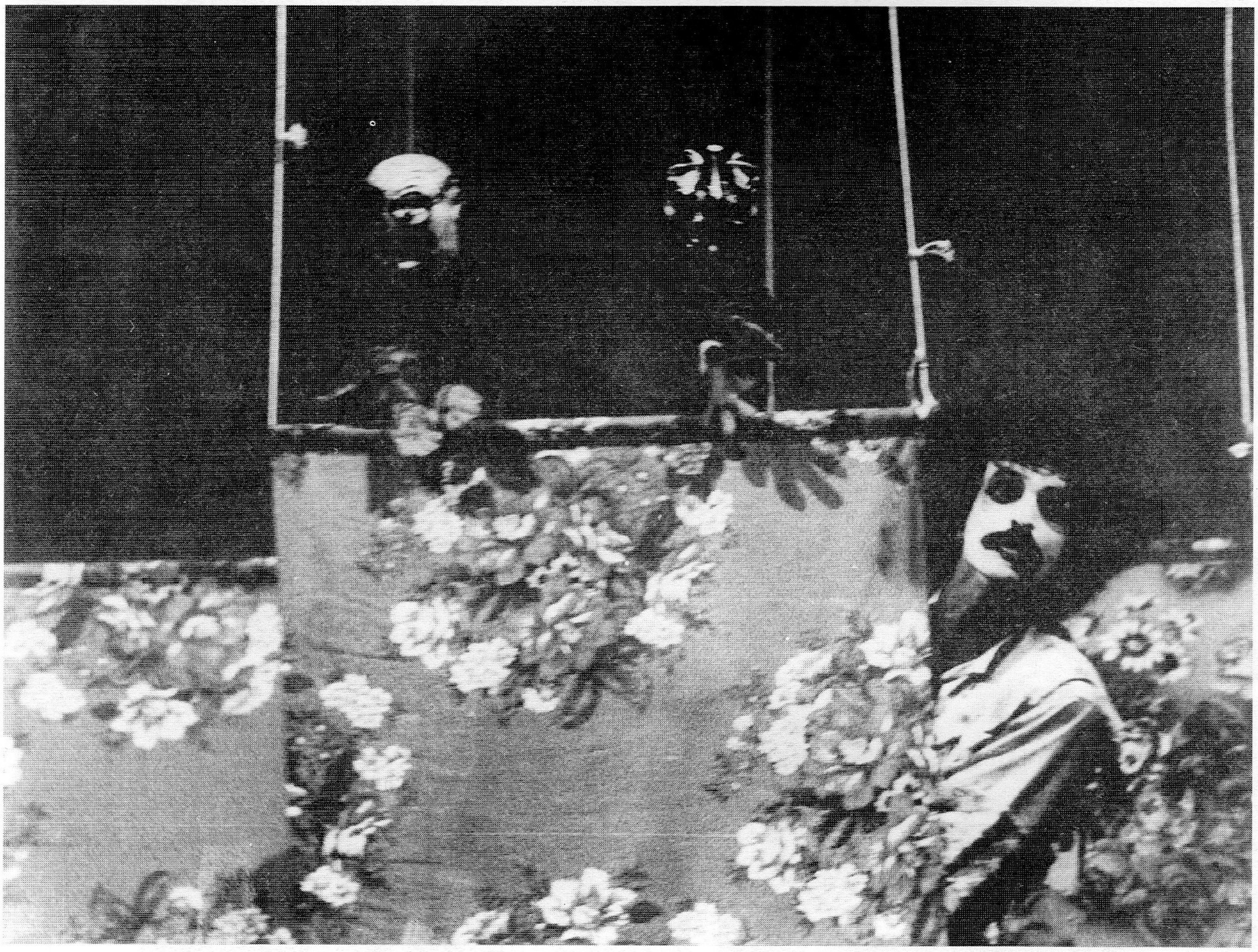


História de lenços e ventos. Em primeiro plano, Paulo César Brito

História de lenços e ventos, Ilo Krugli

História de lenços e ventos; em primeiro plano, Ilo Krugli

Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão, de Ernesto Albuquerque. Direção: Ilo Krugli. Teatro Arthur Azevedo, 1979. Fotógrafa: Berenice Raulino, AMM — Ccsp, Paulo César Brito (Epaminondas)



O Pod Minoga começou num curso livre de artes para crianças e adolescentes ministrado por Naum Alves de Souza, na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1966. Matricularam-se nele, entre outros, Carlos Moreno, Mira Haar e Dionísio Jacob.

Nessa época, os quase adolescentes, beirando os 12 anos, não suspeitavam que ali se criava não apenas uma equipe de teatro, mas um grupo de amigos que compartilharia experiências comuns de vida e trabalho por mais de 15 anos.

Os processos usados por Naum no curso da FAAP tinham pouco a ver com os métodos tradicionais de criação teatral. Além do mais, não se tratava de um curso específico de teatro, mas de artes plásticas. O método pedagógico baseava-se no respeito à experiência individual dos alunos, estimulando-lhes a imaginação e dotando-os de meios expressivos que facilitassem a manifestação pessoal. As poucas técnicas ensinadas pelo orientador pretendiam estimular o adolescente, deixando-o à vontade para criar e se expressar de modo espontâneo nos trabalhos gráficos e plásticos. É Naum Alves de Souza quem recorda as primeiras experiências de trabalho:

> Fundamentalmente comecei com o negócio de artes plásticas, trabalhando com classes de crianças. Tudo nasceu de um acidente de classe superlotada. Tinha muita criança na sala e daí dava aquela coisa de crianças que ficavam chateando: "o que eu faço?" Daí eu dizia: "Por que você não vai fazer teatrinho?" [...] Daí, quando eles voltavam, queriam se mostrar, é claro. E mostravam, todo mundo via. Comecei a me interessar muito pela coisa, a ficar fascinado. Daí comecei a ler sobre jogo dramático com criança, bem simples, começando com mímica.[13]

Para o desenvolvimento do jogo, Naum misturava exercícios de Viola Spolin a outros, intuitivos, que inventava durante o trabalho. Na execução das improvisações, dava prioridade à mímica, auxiliada pela confecção de objetos plásticos, bonecos ou desenhos. Quando usava textos, estes funcionavam apenas como fonte temática para os improvisos. Os assuntos dramatizados vinham de uma gama muito variada de fontes, que podia incluir um texto de Shakespeare ou uma parábola bíblica.

As adaptações de clássicos eram uma constante no início dos trabalhos, se é que se pode chamar de adaptação ao uso inteiramente livre da peça a partir do resumo de seu argumento. Naum Alves de Souza tinha predileção especial pela dramaturgia shakespeariana, pois julgava a vasta obra do autor inglês uma fonte inesgotável de histórias fascinantes, cujas peripécias excitavam a imaginação adolescente.

> A gente montou *Hamlet*, *Macbeth*, *A tempestade*, *Otelo*. Do repertório mais conhecido não escapou uma. [...] Eram espetáculos muito engraçados. Quando eu digo engraçados, não é que eles estivessem demolindo com as coisas. [...] Mas realmente as adaptações deles podiam ser escandalosas. No *Macbeth*, quando o Macbeth e o Banquo voltam da guerra, à cavalo, os meninos que já tinham onze ou doze anos, acharam muito ridículo voltar de cavalo de pau. Onde já se viu isso? Então resolveram voltar de bicicleta. Entraram com duas possantes bicicletas. É gozado que, muito mais tarde, eu li que o Planchon também usou motocicleta numa versão dele de *Os três mosqueteiros*. E eles usavam a coisa na base do natural. [...] Eu perguntava pra eles como iríamos resolver uma cena e apareciam as coisas mais variadas. E aquilo era posto numa certa ordem. Quando aparece o fantasma no banquete, um menino fez a desaparição dele com uma bexiga cheia de talco que estourava. No final, no combate em que a floresta vem vindo, eles arrebentaram o jardim da Fundação. Cortaram todos os galhos e entraram com os galhos chacoalhando.[14]

As brincadeiras feitas sobre os textos, pelo descompromisso com qualquer padrão de encenação ou de leitura e pelo desconhecimento total por parte das crianças do significado histórico daquela obra dramática, favoreciam as soluções inesperadas e involuntariamente iconoclastas.

O estar à vontade para criar não era refreado pelas técnicas exercitadas no curso, que fornecia aos alunos apenas uma base prática em que pudessem se apoiar. Naum valorizava a inventividade, estimulando-os a transformar os materiais a partir de procedimentos criativos, mas bastante simples. O orientador ensinava, por exemplo, como fazer a estrutura de uma máscara ou como lhe dar volume. Com base nesse princípio, cada um criava sua versão particular, como bem entendesse. Os figurinos, também concebidos como obras plásticas, eram confeccionados através de colagem de tiras de pano ou jornal, costuradas a grampeador. A passagem da área plástica para a teatral era feita sem solução de continuidade. Uma pintura, em lugar de ter como suporte uma tela, podia muito bem deslocar-se para um telão de cenário.

Terminado o curso da fundação, o pequeno grupo de criadores passou a trabalhar num local improvisado na casa do próprio Naum. A sala foi equipada com um teatrinho onde cabiam 15 pessoas, com um minúsculo palco de 3 m x 2 m, onde a equipe ensaiava os espetáculos. No espaço contíguo funcionava o ateliê, guarnecido com mesinhas onde pintavam quadros e confeccionavam objetos, figurinos e adereços. Pouco mais tarde, o Pod Minoga alugaria o seu próprio local, onde criaria e apresentaria as peças da fase amadora.

À medida que os espetáculos se sucediam, desenhavam uma marca distintiva para a equipe, definida por uma unidade formal visível no cuidado com a imagem cênica, com evidente predomínio dos meios plásticos de expressão sobre as outras áreas do teatro. Para construir as peças, o grupo usava materiais em estado bruto, transformados em adereços, objetos e telões extremamente coloridos, cheios de detalhes e minúcias, que preenchiam o palco segundo o critério do excesso, e resultando num acúmulo de informação visual que dificultava a leitura das peças.

Acompanhando a definição da linguagem cênica, o Pod Minoga abandonava as improvisações sobre textos alheios para experimentar a criação coletiva feita a partir de temática própria, ligada ao dia-a-dia de seus integrantes. O grupo começava a se preocupar com sua realidade, baseando a criação em dados de observação imediata do cotidiano, do qual fazia parte o pequeno núcleo social da classe média urbana paulista à qual todos pertenciam.

O substrato temático desse círculo íntimo, familiar, ampliado por conhecidos e amigos, oferecia a matéria-prima da produção. Com base nessa escolha, o grupo não pretendia ensaiar uma observação sociológica do meio que o rodeava, nem investigar as motivações psicológicas ou as razões mais profundas daquilo que observava. O que buscava nesse ambiente era o pitoresco, o ridículo, as características exteriores que facilitassem a aproximação parodística e a composição esquemática de personagens. Na verdade, o recorte do estrato social visava a alguns modelos que reunissem, resumidamente, os traços de um tipo. Remexiam no baú de recordações para encontrar modos de comportamento estereotipados, que satisfizessem o gosto pelo que consideravam "estapafúrdio". O filtro das formas e estilos familiares era aquilo que se prestasse à sátira leve que pretendiam.

A aproximação com as personagens inspiradas no círculo íntimo dos atores era presidida pelo afeto, que amenizava a pretensão crítica e resultava em brincadeira leve, quase infantil, sobre os ridículos inofensivos de um determinado estrato social. O pitoresco era um dos alvos prediletos da sátira, que podia contemplar as festinhas de colégio, os teatrinhos de paróquia, os atos variados dos grêmios de bairro.

> Nas reuniões em conjunto a gente levantava as coisas que eles lembravam de quando eles participavam das festas escolares. E eu, da minha experiência de ter dado aula no Mackenzie tantos anos, onde acontecia isso a torto e a direito. Festa do dia das mães, Dia do Mackenzie... Tinha uma que eu fazia todo ano, que era uma coisa inacreditável, que se chamava "O bolo da mamãe". Então tinha quinhentas crianças vestidas de farinha, outras tantas de ovo, outras de maizena, outras de manteiga. [...] A gente fazia tudo com cartolina e papel crepom.[15]

O que o grupo tomava de seu ambiente de classe média era o comportamento como função decorativa, como estilo definido pelos ritos ornamentais dessa classe. Os traços exteriores desse ritual de classe combinavam-se a uma linguagem amparada no rebuscamento de meios expressivos, de modo que a cena se transformava num suporte do *kitsch*, ao mesmo tempo que se referia a uma mentalidade *kitsch*. Comemorar o dia das mães com filhos camuflados de farinha e manteiga é um exemplo espantoso desse procedimento, que brota da afinidade entre temática e modo de expressá-la.

O universo superficial e decorativo de classe média ampliava-se com informações colhidas através de pesquisa sistemática em outros circuitos culturais. Inicialmente influenciados por Naum, e mais tarde aprendendo a caminhar sozinhos, os integrantes do grupo procuravam travar contato com o cinema dos musicais americanos das décadas de 30 e 40, com a ópera, com os dramas circenses e com novelas radiofônicas. "Numa época que ninguém dava muita bola pra isso, a gente ia, às vezes meio levado pelo Naum, ver teatro de revista lá no Teatro Natal, Teatro Santana. A gente ia ver uns cirquinhos que a gente descobria no fim do mundo. Ia ver filme e um monte de coisas que a gente gostava. Fazia parte do nosso universo. Então, as referências que a gente tinha eram essas."[16]

A paródia constante dessas referências visuais capacitou a equipe a uma elaboração formal mais detalhada, feita a partir da apropriação deliberada dos elementos do circuito cultural do circo, dos filmes musicais, do teatro de revista e da ópera. Deslocados de seu contexto próprio e filtrados pelo enfoque particular do grupo, os traços estilísticos sofriam um processo de estranhamento que os tornava ridículos. Esse tratamento, muitas vezes superficial, foi motivo de várias críticas, como se pode observar pelo comentário sobre *Às margens plácidas*:

> É visível que o ponto crítico do espetáculo é exatamente o desvio para os exercícios de estilo. [...] Tratar o drama circense, a novela e o bolero como manifestações meramente cômicas é simplesmente reproduzir um outro clichê e, esse sim, de profundo mau gosto. Infelizmente é esse enfoque que se sobrepõe em *Às margens plácidas*. Com algum esforço pode-se perceber que a intenção do grupo é bem outra, porque o visual do espetáculo reproduz com uma marca própria a beleza intuída nos personagens e na sua saga. É a interpretação dos atores, caricata, forçadamente engraçada e muitas vezes infantil, que contradiz as imagens do palco.[17]

Se o empréstimo e a transformação dos elementos estilísticos de outro circuito cultural era uma das propostas da equipe, nem sempre a execução cênica correspondia às

intenções. Pois a citação dos traços de linguagem requeria uma técnica que o grupo estava longe de dominar. Para tornar clara uma paródia sobre ópera, por exemplo, o ator deveria no mínimo saber cantar, tornando legível a citação do objeto escolhido e facilitando a distância crítica. Como o Pod Minoga não costumava recorrer a nenhum treinamento específico para aprimorar o desempenho, não era raro que a paródia se perdesse pela realização insuficiente, que não indicava o objeto da crítica e muitas vezes resvalava pela interpretação infantil a que a crítica se refere.

Essa interpretação encontrava exata correspondência na temática dos espetáculos. As personagens e histórias, quando se referiam ao círculo mais íntimo dos atores ou mesmo quando se reportavam às experiências individuais, criavam um estilo ambíguo, em que não se divisava claramente o limite entre a linguagem do Pod Minoga e a dos objetos parodiados. Como a equipe escolhia como assunto a festa escolar de fim de ano ou o *show* de um grupo de paróquia, era difícil distinguir a falta de técnica para representar da falta de jeito característica das personagens citadas. Havia um momento em que o ator deixava de ser parodista para se confundir com quem lhe servira de inspiração. Carlos Moreno, um dos fundadores do grupo, reconhece essa condição:

> Eu acho que uma característica que a gente tinha no Pod Minoga era de trabalhar com a nossa falta de habilidade. Era uma coisa bem descarada: a gente se punha a cantar, dançar, representar, sem saber fazer isso. Até no *Folias bíblicas* era uma coisa gozada, porque era uma história de um grupo de paróquia que está montando um espetáculo de teatro. Então a gente meio que se protegia nessa falta de técnica do grupo de paróquia para esconder as nossas próprias falhas técnicas. Então você ficava assim: será que eles são tão bons atores que estão representando mal ou será que eles não sabem representar mesmo? Será que eles não sabem dançar ou sabem dançar tão bem que fingem que não sabem dançar?[18]

No acompanhamento mais próximo da carreira do grupo, era visível o despreparo dos atores em relação às técnicas de interpretação. O treinamento não incluía exercícios de preparação de corpo e de voz ou mesmo o conhecimento de métodos de criação de personagem. Os procedimentos eram descobertos durante os ensaios, quando o criador tentava descobrir um jeito próprio de representar, sempre usando a inabilidade como ponto de partida. Como não sabia falar direito, não projetava bem a voz, não se movimentava com eficiência e também não pretendia esconder essas lacunas nem preparar-se para superá-las, era obrigado a fazer delas um pressuposto de criação. A marca característica do grupo era essa falta de jeito para representar, que limitava o ator a composições tipificadas ou ao desenho esquemático de personagens, lembrando o traço rápido do cartunista, com rosto e corpo transformando-se em suporte de signos visuais ligados a determinados tipos sociais.

Definida por convenções de linguagem plástica, a interpretação envolvia outras opções, que pareciam resultar da acomodação dos criadores aos limites de seu instrumento de expressão. Em relação à voz, por exemplo, o Pod Minoga procurava se apresentar sempre em teatros pequenos, onde o pouco preparo técnico e a falta de projeção pudessem ser compensados pela proximidade com o espectador. O mesmo valia para a preparação corporal. A pouca movimentação cênica era escamoteada pelos palcos exíguos, reduzidos ainda mais pelo acréscimo de pequenos palcos internos, rodeados por telões e bonecos imensos que acabavam recriando o espaço íntimo do ateliê onde o grupo se

acostumara a trabalhar na fase amadora. A decoração a que o palco era submetido, além de criar um traço barroco de informação e imagem, definia a cena sem profundidade como invólucro ideal para a movimentação frontal dos atores.

Os deslocamentos nesse espaço exíguo tinham necessariamente de se limitar a poucas marcações previsíveis, que respondiam mais à necessidade de colocar-se de forma visível diante do público do que propriamente de compor um movimento para a cena. Como todas as peças do Pod Minoga eram musicais, a dinâmica das coreografias servia de contraponto à pouca movimentação do ator na representação.

A adaptação do teatro do Pod Minoga às capacidades expressivas do grupo continuava no uso de apliques e adereços que escamoteavam a gestualidade econômica do ator. Um enchimento nos quadris ou ombros, um adereço interessante ou um figurino cuidadosamente elaborado substituíam a postura que poderia sugerir a mesma idéia. O mesmo acontecia em relação às expressões. O rosto do ator recebia camadas de maquilagem, às vezes pintadas a guache, como se um artista plástico esboçasse determinadas intenções numa tela em branco. Em *Salada paulista*, por exemplo, os atores ressaltavam os traços de expressão com base branca, compondo concretamente uma máscara para a personagem.

A estreita relação do teatro do Pod Minoga com a formação artística dos criadores indica uma mudança de foco no trabalho coletivo que os critérios de julgamento exclusivamente técnicos não conseguem enxergar. O jeito amador de interpretar, a falta de projeção de voz, os problemas de dicção, a carência de domínio corporal e as dificuldades de movimentação vinham acompanhados de uma assumida polivalência na criação do teatro, difícil de encontrar mesmo nos trabalhos de outros grupos.

A falta de domínio dos instrumentos de expressão era exibida por um ator que era responsável pela criação de todos os elementos do espetáculo: definia sua temática, levantava as cenas através de improvisações, desenhava e confeccionava cenários e figurinos, financiava e executava a produção. A polivalência na construção do teatro tem que ser admitida, quaisquer que sejam as críticas dirigidas aos espetáculos do grupo. Ainda que se discorde do resultado artístico, é preciso ressaltar que é a primeira equipe em que a criação coletiva passa da proposta à realização.

A coletivização do produto artístico era viabilizada, em parte, pelas improvisações desenvolvidas a partir de personagens, temas ou cenários, os elementos-chave de funcionamento do jogo dramático. Esses fatores apareciam combinados de diversas formas, de modo a compor diferentes narrativas ou formalizações, de acordo com o ponto de partida da organização.

Quando a criação de figurinos e cenários era o ponto de partida, o estímulo inicial vinha da área plástica do trabalho. Os figurinos, por exemplo, precediam muitas vezes a composição da personagem. Ela era, em grande parte, o resultado de uma colagem de adereços e acessórios, como observa Carlos Moreno em depoimento. "Quando eu pensava na minha roupa, pensava nos detalhes que iriam me ajudar, um óculos, um objeto que eu vou segurar, que vão me motivar a fazer tal ação. Se minha calça vai ser comprida, se vai ser curta, se vai ter cinto, se não vai.[19]

O processo de criação das personagens esclarece o procedimento. Durante as improvisações, todos os atores faziam, alternadamente, a mesma cena, de modo que as personagens fossem representadas pelo menos uma vez por cada ator. Dessa forma, o

encarregado da apresentação de determinado papel podia contar com os elementos fornecidos pelos companheiros, desenhando em cena uma figura construída pela somatória das várias versões criadas individualmente.

Nesse processo, é evidente que a investigação não caminhava no sentido da verossimilhança, buscando reproduzir o modo de ser de uma pessoa real. O ator olhava a personagem pelo filtro do exagero e do grotesco, ampliando detalhes insuspeitados e privilegiando traços ridículos. Como artistas plásticos, os "pod minogas" faziam um trabalho semelhante ao do caricaturista, sublinhando poucos traços da fisionomia para melhor deformá-los.

Na verdade, os atores compunham uma colagem das características mais evidentes de determinados tipos, amparados em figurinos, objetos e adereços que desenhavam seu aspecto exterior. A impressão que se tinha, como espectador, era de um suporte — o corpo do ator — onde se colavam retalhos de elementos decorativos, usados como recurso de demonstração exterior da personagem.

Como matriz de formas distintas, o processo de colagem reaparecia na confecção dos bonecos ou na composição dos telões dos espetáculos, revelando a ligação íntima entre os diversos elementos cênicos. "O que a gente queria era justamente uma coisa orgânica, e não aquela concepção assim: o escritor faz uma peça, o diretor dirige essa peça na versão dele e o cenógrafo dá a versão dele, do diretor e do escritor. A gente queria uma coisa que fosse feita tudo ao mesmo tempo, que fosse o resultado de um coletivo que tivesse uma integração muito forte dos atores com a cenografia e todo o resto."[20]

A organicidade está ligada ao predomínio dos meios visuais de expressão sobre as demais áreas de composição da cena. A ênfase excessiva nesses recursos às vezes desequilibrava o espetáculo, e os objetos de cena assumiam o caráter de obras plásticas independentes do todo. Veja-se, a esse respeito, uma crítica de *Às margens plácidas*:

> Em alguns momentos [...] eles insistem em elaborar o espetáculo como se fossem artistas plásticos e não intérpretes. Há cenas que têm por objetivo unicamente obter um determinado efeito visual, mediante o emprego de cortinas, telões, bandeirinhas, lenços e tiras coloridas que surgem de todos os lados e esvoaçam pelo palco. Sem dúvida, o efeito visual é belíssimo, mas tem o inconveniente de que muitas vezes a parafernália de objetos espalhados pelo palco acaba tornando-se mais importante que os próprios atores.[21]

Como já se mencionou anteriormente, as soluções cênicas eram inventadas tendo em vista o código que melhor se prestaria à representação daquele assunto. Podia-se resolver a cena do ponto de vista de um esquete humorístico, de uma novela radiofônica, de uma ópera ou de um número de acrobacia. O que interessava era o desenvolvimento formal do tema, o "como" fazê-lo parodiando as linguagens citadas.

Um dos maiores problemas da criação do Pod Minoga era esse "como". Pois, além da citação, o grupo tinha de combinar as várias contribuições individuais para formar uma estrutura dramática, mesmo que fragmentária. No caso de *Folias bíblicas*, por exemplo, os episódios soltos, fruto da colaboração de cada ator, não encontravam um caminho de organização. Foi para solucionar a diversidade que surgiu a idéia de transformar as histórias em números de um espetáculo apresentado por um grêmio de bairro. Através do recurso, o grupo contornava a um só tempo dois problemas. Fornecia um contexto comum para

os fragmentos esparsos e ficava à vontade para utilizar os traços característicos das apresentações dos grêmios de periferia. Os *shows* de variedade, formados por diversos esquetes, dariam chance aos atores de mostrar seus dotes pessoais.

> A gente resolveu fazer de novo uma peça que fosse com trechos de coisas, onde não ficasse tudo englobado numa história só. Muito baseado naquele negócio da gente querer que todo mundo participasse o mais possível da peça. [...] O que engloba a idéia do espetáculo é um grêmio de bairro, chamado Grêmio Literário Esportivo Dalva Galvão. Esse grêmio então resolve fazer uma festa, que é uma festa de fim de ano, onde ele mostra todos os seus talentos caseiros, brasileiros, os talentos mesmo de periferia. Então tem a filha da Dalva Galvão, que é uma importante declamadora, mais ou menos no estilo que foi a Margarida Lopes de Almeida, e ela faz um monólogo enorme, que ela mesmo escreveu. Os outros números são feitos pelos outros elementos do grêmio. Tem um trio que gosta muito de cantar. [...] Tem números de bailado, daqueles bailados vagabundos mesmo de escola: "As filhas do rei Salomão", "Os filhos de Sansão", onde tem uma Dalila deitada e eles estão vestidos de gladiador romano. A peça toda pega esse aspecto circense, de representação de fundo de igreja, de grêmio de bairro mesmo.[22]

Até *Folias bíblicas,* o Pod Minoga não havia escrito nenhum texto. Os espetáculos curtos da fase amadora variavam de uma apresentação para outra, dependendo da inspiração momentânea do elenco. O que permanecia inalterado era um roteiro básico, composto de uma seqüência de ações que os atores repetiam de modo mais ou menos semelhante, amparados na memória dos ensaios.

Com o início do profissionalismo, a equipe teve de se submeter a novas exigências administrativas, que incluíam o aval da censura. Por isso foi necessário redigir o texto de *Salada paulista.* Acompanhando o processo de criação dos espetáculos que vigorara até então, a escritura foi coletiva, baseada em recorte do universo cultural paulistano.

A redação coletiva acentuava o caráter fragmentário dos textos. As peças do Pod Minoga pareciam um arranjo de pequenas cenas justapostas, cuja colagem era justificada por um contexto ou assunto que garantia a convivência.

Com *Às margens plácidas*, o grupo fez o primeiro ensaio de texto com alguma linearidade, afastando-se dos esquetes curtos para contar as peripécias da santa brasileira Mary Anne. A despeito da seqüência mais previsível, os diálogos eram substituídos por monólogos justapostos, dirigidos diretamente ao público.

Outra característica marcante no processo criativo do Pod Minoga era a ausência de alguém que se incumbisse da organização do trabalho coletivo. Não existia, por exemplo, um dramaturgo que ordenasse os improvisos durante o processo.

A ausência desse elemento ordenador repetia-se em relação ao espetáculo. Enquanto permaneceu no Pod Minoga, Naum Alves de Souza desempenhou um papel não muito definido, que certamente se aproximava da função de professor. Ele se encarregava de trazer informações para os alunos, acompanhava-os a espetáculos, filmes ou apresentações circenses, auxiliava-os nas técnicas de criação plástica e pintura, emprestava-lhes discos, livros e diversos materiais que os estimulavam a criar. Mas, no processo de construção do espetáculo, limitava-se a ensaiar uma organização final dos elementos levantados. A peça encontrava sua solução definitiva apenas no contato com o público, quando sofria um movimento paulatino de acomodação, com cortes do material levantado. É o que Naum observa nesta entrevista:

> No começo, geralmente eu dava uma quantidade de temas para eles escolherem. [...] Mais tarde o espetáculo saía do jogo dramático, com idéias deles, inteiramente. Eu nunca funcionei como diretor. Talvez eu tenha funcionado como um coordenador do negócio, por ter sido professor deles. Mas não exatamente como um diretor que desse, por exemplo, uma marcação. A marcação nunca era minha. Era uma marcação que o grupo resolvia dar. Eu dava uma ajeitadinha só na coisa.[23]

O resultado é visível especialmente em relação à dramaturgia. O excesso de elementos levantados no processo criativo, sem uma seleção posterior mais rigorosa, aparecia na prolixidade dos textos repetitivos e na interligação pouco fluente das cenas, que provocava quedas no ritmo dos espetáculos.

Às margens plácidas foi o trabalho que mais sofreu desse excesso, como observa um dos integrantes do grupo: "Se a peça fosse feita como estava na concepção, teria pelo menos oito horas de duração, porque mesmo quando estreou, estava longa. Cortamos mais da metade. Então o perigo desse processo de pegar dados, pegar dados, é você criar uma coisa que você não controla. [...] Porque, por mais problemas que essa peça tivesse, eu acho que ela sofreu por excesso."[24]

Sem dúvida, o excesso resultava do desejo de garantir a participação eqüitativa dos integrantes do grupo no processo criativo. Todos improvisavam, escreviam textos, concebiam cenários, figurinos e marcações, além de planejar as coreografias bastante simples dos espetáculos. A divisão de funções acontecia na produção do trabalho, que os participantes realizavam de forma concomitante ao processo criativo das cenas. Como a carga de trabalho era grande, o grupo dividia as especialidades respeitando as habilidades específicas de cada um. Carlos Moreno, arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, era responsável pela confeção dos cenários, auxiliado por Flávio de Souza e Dionísio Jacob, do setor de pintura de telões, e por Regina Wilke, artesã dos objetos cênicos. Angela Grassi e Mira Haar pertenciam à seção de figurinos.

A divisão de funções nunca era rígida e, de modo geral, todos acabavam auxiliando os setores em dificuldade. Além do mais, a execução material pressupunha o consenso de idéias. A equipe havia se reunido anteriormente para conceber e desenhar os telões, os figurinos e os objetos cuja confecção se repartia nas áreas mencionadas. A partir do planejamento conjunto, o criador individual tinha certa autonomia para fazer escolhas que não interferissem na linha geral do espetáculo.

A sintonia de linguagem entre os companheiros de trabalho garantia a obediência a um padrão uniforme, com os elementos confeccionados encaixando-se naturalmente no estilo coletivo. Os integrantes da equipe haviam se formado juntos, exercitando atividades criativas e assistindo a espetáculos, o que garantia o repertório comum e pressupunha alta dose de envolvimento afetivo. Os atores eram colegas de escola, o coordenador era o professor, o espaço de apresentações era uma casa, o público formado por parentes e amigos, as apresentações esporádicas e os compromissos financeiros ou administrativos mínimos. Esse teatro feito em casa era a transformação da experiência cultural, vital e artística de uma coletividade reduzida, que pretendia construir um código original de expressão.

O desejo de originalidade ligava-se à vontade de reformular a linguagem do teatro por meio de pesquisa prática que permitisse a invenção de meios de expressão próprios. Naturalmente, os criadores da equipe não excluíam a leitura e a informação teórica,

contanto que não se vinculassem diretamente à criação do trabalho. O grande temor era a repetição de fórmulas e métodos que atuassem como fatores de limitação da criatividade.

> A gente sempre teve um certo medo de entrar em discussão teórica. Foi sempre um dado do trabalho da gente, de colocar a coisa na prática. [...] A gente tinha uma posição completamente avessa à teoria, de você, antes de estar no palco, saber porque que você vai estar no palco. A gente está no palco porque é importante a gente estar lá. É vital. [...] Por exemplo, no grupo, sempre teve elementos que gostavam muito de ler, e a gente lia bastante. Mas a gente nunca lia especificamente sobre a linguagem do teatro. A gente lia de tudo, romance, filme, história em quadrinho, mas tudo coisa que a gente acabava canalizando pro trabalho da gente e pra prática, e nunca pegar a teoria e transformar em prática, sabe? Isso nós nunca fizemos. Foi um ponto de partida. A gente tinha uma teoria da prática da gente.[25]

A prática teatral dependia do prazer que os criadores tivessem com o trabalho. A partir de um determinado período da vida profissional, o Pod Minoga passou a enfrentar uma série de dificuldades. À medida que as produções ficavam mais caras, os aluguéis de teatro inacessíveis e a divulgação dispendiosa, sentiam mais fortemente o peso da condição alternativa, agravada pelas divergências internas, pela pouca receptividade do público e pelo julgamento desfavorável da crítica. Uma cisão interna acabou levando à dissolução do grupo. O Pod Minoga encerrou suas atividades no dia 3 de agosto de 1980, data da última apresentação de *Às margens plácidas.*

Folias bíblicas, criação coletiva do Pod Minoga. Teatro Experimental Eugênio Kusnet, 1977. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista, AMM — CCSP; Mira Haar e Flávio de Souza.

Salada paulista, criação coletiva do Pod Minoga. Teatro Eugênio Kusnet, 1978. Fotógrafa: Ruth Amorim Toledo, AMM — Ccsp. Carlos Moreno (Delinqüente motoqueiro)

Salada paulista. Cartaz do espetáculo

Salada paulista, Carlos Moreno (Adélia)

Folias bíblicas, Carlos Moreno (Fonte)

3. *Circo-teatro*

O grupo Mambembe surgiu em 1976, com um trabalho patrocinado pelo Projeto Mambembe do Sesc, que pretendia subvencionar uma equipe de teatro ambulante para apresentações ao ar livre, dirigidas a um público diferente do espectador de classe média.

O primeiro contato foi feito com Carlos Alberto Soffredini, dramaturgo e diretor que desde 1972 desenvolvia pesquisas ligadas a teatro popular, orientadas especialmente para o circo-teatro. Depois de algumas experiências de direção na Escola de Arte Dramática, em 1975 Soffredini fora convidado por Vic Militello para encenar *A farsa do cangaceiro, truco e padre*, de Chico de Assis, com a companhia de Teatro de Cordel de São Paulo. Foi através do teatro de cordel que tomou contato com o ator popular brasileiro e com o pavilhão, espaço de apresentações diferente dos edifícios teatrais. Pela primeira vez, envolvia-se diretamente com uma forma de representação próxima do circo-teatro, apresentado por companhias de artistas com formação empírica que percorrem a periferia das grandes cidades em pavilhões de lona, com repertório de *shows* de variedades, comédias ou dramas representados de forma semelhante há mais de cem anos.

Através do contato com Vic Militello e sua companhia, Soffredini decidiu empenhar-se a fundo na pesquisa de circo-teatro, começando por investigar suas origens. Encontrou-as nas companhias portuguesas vindas ao Brasil no início do século, que adotavam formas de representação pré-ilusionistas, desconheciam o método de Stanislavski, não contavam com um diretor que definisse a concepção geral do espetáculo e interpretavam personagens a partir de estereótipos e convenções transmitidas de pai para filho através de gerações sucessivas.

Após o convite do Sesc, Soffredini contatou alguns amigos para participar do Projeto Mambembe. Alguns vinham de experiências em grupos amadores de Santos. Outros saíam da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da USP, como Flávio Dias, Suzana Lakatos, Wanderley Martins, Rubens Brito e Douglas Salgado. A esta equipe inicial juntaram-se Ednaldo Freire e Calixto de Inhamuns, que faziam teatro amador em São Bernardo do Campo. Os artistas plásticos Irineu Chamiso e Eurico Sampaio já participavam da pesquisa de Soffredini desde o pavilhão de teatro de cordel e ligaram-se à área de cenografia do projeto.

Uma das novidades que o Mambembe apresentava em relação aos outros grupos de teatro era o projeto definido de trabalho. Por intermédio da liderança de Soffredini, que se amparava na pesquisa sobre formas de representação populares, o grupo imprimia uma orientação clara a seu teatro. Pretendia fazer um estudo da linguagem teatral brasileira, baseado nas representações de circo-teatro e em algumas manifestações folclóricas, como o teatro de mamulengos do Norte e Nordeste e os "pássaros" de Belém do Pará. Empenhava-se em investigar essas formas na tentativa de descobrir um modo de representação que ligasse seu trabalho à tradição do intérprete brasileiro, interrompida, conforme considerava, pela influência estrangeira do Teatro Brasileiro de Comédia.

O circo-teatro encaixava-se na proposta mais ampla de investigação dessa forma brasileira de representar. Além do mais, era um objeto de pesquisa que permitia o contato direto do pesquisador. A experiência empírica poderia ser acompanhada de uma série de

leituras e de consulta a material iconográfico, que ajudariam a equipe a aproximar-se dessa manifestação desconhecida para a maioria.

A pesquisa que precedeu a primeira montagem do grupo, *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, estreada em 1976, com temporada que se estendeu até 1977, foi desenvolvida por meio de um trabalho de campo no circo-teatro. A investigação era feita através de entrevistas em que Soffredini, acompanhado apenas por Eurico Sampaio e, esporadicamente, por Irineu Chamiso, abordava os problemas sociais e humanos das famílias circenses. O trabalho, que rendeu horas de gravação em *trailers* e barracas de lona, foi completado no Ponto Chic, tradicional lugar de encontro dos artistas circenses na região central de São Paulo.

Ao lado da abordagem sociológica, o Mambembe ensaiava uma aproximação estética com o universo do circo. Quase todas as noites, durante os oito meses de criação da peça, os integrantes da equipe assistiam aos espetáculos circenses, dedicando especial atenção aos *shows* de variedade e às apresentações de circo-teatro. Os focos de interesse eram a área visual e a interpretação.

O primeiro setor foi desenvolvido pelos artistas plásticos da equipe, Eurico Sampaio e Irineu Chamiso, e focalizava cenários, elementos cênicos, iluminação, figurinos e maquiagem. Um dos aspectos fundamentais da pesquisa era o telão, denominador comum de toda a cenografia de circo-teatro, responsável não apenas pela localização geográfica dos enredos, mas pela produção de climas dramáticos e pelo desenvolvimento de sugestões propostas no texto.

O grupo não pretendia reconstituir nos espetáculos o código estético do circo-teatro. Tinha consciência da distância cultural que o separava do universo circense e da impossibilidade de reproduzi-lo. Tencionava recuperar, por um processo de seleção, alguns elementos característicos dessa linguagem para reelaborá-los e chegar a uma linguagem própria.

Em relação ao telão, por exemplo, a partir da descoberta do papel central que essa cortina de pano pintada desempenhava na estética circense, os criadores iniciaram a experimentação de outras possibilidades. Utilizaram novos materiais na confecção, realizaram um estudo minucioso de formas e linhas para descobrir que tipo de combinação ressaltaria a figura do ator, descobriram novos modos de usá-lo, experimentando guarnecê-lo com aberturas estratégicas que permitiam que as mãos e as cabeças dos atores funcionassem como elementos móveis desse cenário de pano.

A pesquisa dos dois cenógrafos dirigia-se especialmente a um estudo de cor. Como se tratava de pintura em tecido, a cor adquiria extrema importância, constituindo talvez o principal elemento de definição visual do espetáculo. A partir desse estudo, chegaram à determinação do tom geral da cena, conseguido através de uma programação plástica adequada aos objetivos de cada episódio.

Quanto à segunda área de estudo, a representação dos atores, com base na observação do intérprete circense Soffredini definiu um processo que chamou de "triângulo". Concluiu que a interpretação no circo-teatro estrutura-se como um triângulo composto por três vértices: o ator, seu companheiro de cena e o público. O ator de circo jamais ignora o público, respeitando a quarta parede imaginária. Ao contrário, elege o espectador como cúmplice das ações, incentivando sua participação na peça e seu intermédio

no diálogo. Em lugar de dirigir uma fala exclusivamente ao companheiro de cena, endereça-a também ao público, numa representação frontal que evita a relação olho no olho entre os intérpretes. A resposta do coadjuvante também aparece entremeada às reações da platéia, que age como uma espécie de filtro das ações que se desenvolvem no palco.

A forma de contracenar através do público, transformado em terceiro vértice do triângulo interpretativo, pode funcionar por mecanismos diversos, conforme se baseie em um ou outro procedimento. Um dos principais é a composição exterior da personagem, sem nenhuma psicologia. Qualquer reação do ator diante da história dramatizada é definida através de gestos e expressões estereotipados, facilmente decodificáveis pelo público. Além de comentar o texto com rosto, corpo e entonação de voz, o ator funciona como espelho para o interlocutor em cena, sublinhando as falas com trejeitos que fecham uma leitura evidente das intenções da personagem.

A cumplicidade do espectador é conseguida por sua posição de onisciência diante da trama. Na maior parte das vezes, é o único que conhece a progressão total da história, além de todas as facetas da personagem interpretada pelo ator que, ao mesmo tempo que as revela ao espectador, esconde-as daqueles com quem contracena. A partir dessa cumplicidade, o público toma parte ativa no jogo teatral — torce pela ingênua, anuncia em altos brados as cafajestadas do cínico, avisa a dama-galã dos perigos que a trama picaresca lhe reserva.

A essa possibilidade de desenvolvimento do jogo ator–público Soffredini chama de "ciência".[26] O cínico declara seu amor à ingênua, mas o espectador foi informado, por ações ou falas anteriores, que ele está mentindo. O cinismo exagerado do ator, composto propositalmente para denunciar a falsidade dos propósitos da personagem, funciona como recurso auxiliar de revelação da intenção já conhecida do público. Sua participação é estimulada pela ansiedade, pois a acintosa amplitude do mau-caráter passa despercebida da inocente mocinha.

Outro recurso usado nesse tipo de representação é a "surpresa". A ação se desenrola por um determinado caminho, guardando certos mistérios: o galã age de modo aparentemente incompreensível quando, repentinamente, o público descobre que seu intuito é conseguir que a mocinha revele um segredo. O momento da revelação muda, num golpe de teatro, a posição das duas personagens: a ingênua é, na verdade, uma dissimulada, e o galã, um sábio conhecedor de corações.

A "ponte" foi outra função discriminada por Soffredini em suas investigações no circo-teatro.

> Certa vez fomos assistir a uma família chinesa num circo. Eram equilibristas. A família era formada pelo pai, a mãe e nove filhos. O espetáculo era lindíssimo. O pai e os nove filhos eram realmente muito bons artistas. E a mãe? Bem, a mãe não sabia fazer nada. Ajudava na troca e arrumação dos aparelhos e se colocava num ponto estratégico no decorrer dos números. E, no entanto, era a figura central do espetáculo. A platéia, ao mesmo tempo em que via os artistas, não conseguia se desligar dela. Por quê? Sem dizer uma palavra, apenas sublinhando com expressões, ela dimensionava os números à medida em que iam se realizando: expectativa enquanto os artistas se preparavam; apreensão quando o número se aproximava do seu ponto mais difícil; desapontamento quando o número falhava (propositadamente, é claro) perto de se realizar; suspense quando a nova tentativa de realizar o ápice do número dava certo; alívio quando o difícil do número passava; entusiasmo quando o público pedia aplauso [...] Evidentemente a mãe estava

colocada ali para valorizar a *performance* do artista. Colocada no palco como um espectador do número (identidade com o público) ela, numa relação direta com o espectador, agia como se espelhasse a reação deste, quando na verdade estava mais definindo essa reação. Apoiava ao mesmo tempo que comentava a ação. Fazia o que passamos a chamar de ponte.[27]

A ponte tanto podia ser feita por um ator que contracenasse com outro, espelhando suas ações ou intenções, como também pelo próprio ator, que criticaria sua personagem por meio de comentários gestuais ou mesmo da fala. Se a personagem interpretada dissesse um absurdo, por exemplo, o ator poderia denunciá-la. Do mesmo modo, se afirmasse algo de que o ator duvidasse, poderia compartilhar sua desconfiança com o espectador.

A semelhança dessa técnica de interpretação com o distanciamento brechtiano é evidente. Como em Brecht, o ator representa a personagem, ao mesmo tempo que a comenta para o público, num mecanismo intermitente de identificação e estranhamento do papel.

Também é evidente que as semelhanças param aí. Os objetivos do distanciamento brechtiano são muito definidos, servindo como recurso de desmascaramento da realidade, que sofre um processo de estranhamento para desnaturalizar-se, mostrando sua inserção em determinado contexto histórico, econômico e social. Já no circo-teatro, a representação com comentários críticos pretende apenas conseguir a cumplicidade do espectador, envolvendo-o no espetáculo e, se possível, trazendo-o de volta ao circo na noite seguinte.

Carlos Alberto Soffredini relaciona a interpretação pesquisada pelo Mambembe com as técnicas brechtianas, explicando a semelhança por intermédio das fontes comuns pesquisadas por ambos: no caso do grupo, a representação do ator popular e, em relação a Brecht, as formas populares do teatro alemão.

Ah — vão dizer, dando uma olhada nas bases acima expostas — algumas coisas cheiram Brecht. E cheiram mesmo. Acho que é porque Brecht estabeleceu as bases do seu método indo pesquisar as formas populares de representação. Talvez aí esteja o ponto de contato: no popular. É claro que popular brasileiro é diferente de popular alemão... mas deve haver pontos de contato. Deve, digo, porque não conheço o popular alemão. Estou tentando conhecer o popular brasileiro.[28]

Em relação ao conhecimento do "popular brasileiro", existem posições claras de Soffredini que vão ser encampadas pelo Mambembe. Não se trata de fazer um teatro popular, mas de procurar nas formas de representação populares uma estética que permita ao grupo desenvolver uma linguagem própria, feita do reaproveitamento dessa fonte primeira. É Soffredini quem explica essa abordagem: "E eis-me aqui novamente tocando num ponto delicadíssimo no dito Teatro Moderno e simplesmente abominado pelos filhos de Stanislavski: o efeito. Efeito cheira a forma. E nesse ponto seria bom que a gente chegasse logo a um acordo. Nós cultivamos a forma."[29]

O cultivo da forma fazia com que o trabalho do Mambembe obedecesse a uma linha estética de pesquisa muito diferente daquela de outros grupos que trabalhavam na periferia no mesmo período, os chamados Independentes. Nestes, a prática do teatro tinha um cunho político, caminhando paralela a movimentos sociais de comunidades de base, afastando-se do circuito profissional de produções e optando pelo público de periferia, com apresentações em circuito alternativo.

O Mambembe nunca teve essa intenção. Ia para os circos de periferia colher material para o trabalho, tentando descobrir uma linha estética que o aproximasse do que

considerava as características brasileiras de representar. Quanto aos espaços alternativos em que se apresentava, principalmente praças públicas, foram uma decorrência do financiamento do Sesc. O grupo sempre soube que a subvenção acabaria e contava com a volta ao circuito comercial de produção do teatro.

> A gente sabia perfeitamente que a gente passaria por essas experiências pra colher alguma coisa, pra criar uma linha estética de trabalho que a gente continuaria a desenvolver no Bexiga. Essa sempre foi a nossa meta de trabalho. A gente não se iludia. A gente sabia que pra sobreviver ia ter que acabar aí mesmo. [...] A gente acha que no fim é essa estrutura que se criou, ela está aí, você tem que lutar dentro dela. Não adianta você sair pra periferia. O que adianta? O que resolve? Talvez seja mais importante você fazer uma proposta de trabalho, mostrar que é possível tratar o índio não como o Peter Brook trata, mas como o brasileiro trata. Não transar os Bob Wilson da vida nos assuntos brasileiros, mas sim uma linguagem que está aí. Enfim, fazer uma pesquisa de teatro no teatro que está próximo da gente e que tem mais características brasileiras.[30]

Soffredini tinha uma compreensão definida do termo popular. Para ele, o popular não se confundia com manifestações que escolhessem o povo como temática, nem com espetáculos que se dirigissem às camadas mais pobres da população, tampouco com tentativas de proselitismo ou conscientização política. A definição do termo era emprestada de um texto de Otto Maria Carpeaux sobre literatura, publicado como prefácio a uma obra de José Lins do Rego e parcialmente reproduzido no programa de *Dom Quixote*.

> Há um mal-entendido em torno do conceito "literatura popular". Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo, são a literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da "literatura popular"; prefere a outra que lhe parece "literatura culta" e que lhe conta histórias de banqueiros-ladrões e datilógrafas-princesas; prefere Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira "literatura popular" é grande literatura; é diferente, é "popular" apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico, não escrito mas oral. Parece mal escrito, porque não é escrito, mas ouvido e falado. Os contadores profissionais de histórias falam, contam assim. É uma espécie arcaica de literatura à qual o verdadeiro "conto" pertence, isto é, a aceitação duma história que se passou ou que teria se passado.[31]

A definição de Otto Maria Carpeaux servia de parâmetro para o teatro proposto pelo Mambembe e encenado pela primeira vez em São Paulo, na semana do Natal de 1976, na Praça da República. Era um espetáculo que narrava as peripécias do herói popular dom Quixote de la Mancha. A versão teatral de *Dom Quixote*, de autoria de Antonio José da Silva, o Judeu (1705-1743), serviu como base para a adaptação realizada pelo Mambembe. *A vida do grande dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, além de narrar as aventuras de um herói popular, tinha características semelhantes às das peças apresentadas nos circos-teatro. O idealismo, as passagens de humor picante, as personagens antagônicas, representando a luta maniqueísta entre o bem e o mal, a dupla milenar encarnada no romântico dom Quixote e no realista Sancho Pança conviviam fraternalmente na montagem do Mambembe.

Além de explorar essas características, o texto de Antonio José possuía uma estrutura formada por cenas independentes, ligadas pelo fio tênue da trajetória do herói. Esses episódios autônomos foram encenados pelo grupo com um tratamento particular, de modo que o todo da montagem era armado por fragmentos temáticos e formais que permitiam

ao público entender e acompanhar a história mesmo sem assisti-la desde o princípio. Bastava conhecer o protagonista.

Toda a pesquisa desenvolvida pelo grupo foi aplicada ao espetáculo. A aplicação dos estudos teóricos e das pesquisas de campo no circo-teatro foi feita basicamente através de improvisações sobre o texto de *Dom Quixote*. Como era escrito em português arcaico, nos improvisos o grupo fazia uma adaptação coletiva, que recebia tratamento final de Soffredini.

Os ensaios eram realizados numa entidade do SESC, onde o grupo cumpria uma rotina de trabalho rigorosa: preparação de corpo, baseada nos números circenses e em danças folclóricas brasileiras, aulas de canto para atender às exigências do espetáculo musical, criação e manipulação de bonecos e, finalmente, as referidas improvisações em que se adaptava o texto e se compunham as personagens.

Para a criação das personagens, os atores valiam-se da observação de oito meses no circo-teatro. Dessa forma, desenvolveram a composição de tipos inspirados nas figuras tradicionais do melodrama, compondo a ingênua, o galã, a dama-galã, o vilão, o cômico. Procuravam definir uma interpretação de efeitos teatrais. Buscavam a melhor forma de dizer o texto, preocupados com o tempo/ritmo da fala, ensaiavam o modo mais eficaz de se colocar em cena, dependendo da intenção da personagem, treinavam uma maneira de entrar e sair do palco, adequando-se ao clima geral do episódio e ao caráter do tipo interpretado. Nas pesquisas, descobriram que a personagem positiva sempre faz sua entrada pelo ponto de fuga central, aparecendo repentinamente no meio da cena. Do mesmo modo, o caráter dissimulado esgueira-se pelas laterais, obedecendo a uma marcação oblíqua e sorrateira. Através dessa marcação convencional, reforçada às vezes pelo gesto furtivo de encobrir parcialmente o rosto com capa ou chapéu, o vilão do drama revela seu feitio moral desde a primeira aparição.

Baseados nos efeitos ingênuos percebidos na pesquisa, os atores revelavam a natureza da personagem ao público desde o princípio da peça. Os estereótipos dessa linguagem codificada lhes permitiam um trabalho limpo, direto e evidente, em que não havia lugar para nuanças ou meios-tons. Um pequeno gesto ou a cor de um figurino definiam a personagem desde a primeira entrada até a última aparição em cena.

Para auxiliar a composição do tipo, o elenco ouvia radionovelas, tomando a dicção empostada e a ênfase melodramática dos intérpretes como modelos. Num dos exercícios praticados nos ensaios, alguns atores se escondiam atrás de um biombo, enquanto os outros ficavam ouvindo suas vozes, tentando identificar os tipos buscados.

A mesma experiência de tipificação foi aplicada às posturas corporais. A busca de uma forma característica de andar e de uma determinada atitude que definissem a personagem era auxiliada por um trabalho com enchimentos, que serviam para acentuar as mudanças conseguidas a partir da postura. Para enfatizar o exagero na composição, o ator dotava a personagem de gestos muito amplos, marcados para que o público das praças, mesmo distante do palco, pudesse vê-los. A elaboração dos figurinos completava esse trabalho, muito baseado na definição de uma forma característica para a personagem.

Para não dissociar o figurino da criação do ator, o cenógrafo desenvolvia um trabalho conjunto com ele. O "retrato falado" facilitava o relacionamento. Por meio dele o

ator, entrevistado pelo cenógrafo, descrevia o figurino que usaria em cena. A imagem sugerida era desenhada, e os dois criadores decidiam juntos se aquele esboço se adaptava às características da personagem. Com base nessa concepção, partia-se para outras decisões, como tipo de tecido, caimento ou cor.

A cor do figurino obedecia a duas exigências. Em primeiro lugar, tinha de adequar-se ao telão, formando uma composição que ressaltasse a figura do ator. Outra exigência era seguir o código visual que relacionava a cor ao tipo da personagem. O estudo de cores no circo-teatro indicou que o vilão devia vestir-se sempre de preto e a mulher fatal de vermelho, enquanto o mocinho podia usar branco e a ingênua jamais prescindir do cor-de-rosa.

Muito dependente desses elementos exteriores, a composição da personagem acabava camuflando o ator sob adereços, perucas e enchimentos estratégicos que encobriam as marcas pessoais. É o que revela o depoimento de Soffredini: "Essas foram coisas que nós fizemos em termos de tipificação, maquiagem, a gente se preocupou muito com os tipos que a gente criou. Por exemplo, meninas fazendo homens [...] Me lembro da Noemi [Gerbelli] fazendo um velho... Era um velho que você não dizia que era ela. [...] Tudo por um processo de maquiagem e enchimento, e toda essa coisa que a gente foi elaborando, através de improvisações contínuas."[32]

O estudo da forma do espetáculo popular levou o grupo a um trabalho com bonecos, construídos e manipulados pelos atores. O exercício de manipulação contribuía para ensinar ao elenco uma interpretação inteiramente exterior, voltada para uma comunicação imediata com a platéia. Além disso, o boneco materializava de modo eficaz a função de ponte, funcionando como elo de união entre o ator/manipulador e o público. Interpretar uma personagem através de um boneco tinha semelhança com o processo de representar e, ao mesmo tempo, observar-se representando. Confeccionar a roupa, os apliques, os enchimentos do corpo, a fisionomia e a voz do boneco era um processo análogo àquele de construção tipificada e exterior da personagem.

Dom Quixote era apresentado num palco desmontável, armado em praças públicas e arrematado ao fundo pela caixa de telões, fechada por uma cortina que, a cada abertura, oferecia ao público uma nova paisagem colorida e fabulosa, indicativa dos espaços de ação. O chão do palco era guarnecido de quatro alçapões, de onde surgiam ou desapareciam atores, bonecos e imensos balões de gás.

Essa série de truques teatrais, aliada aos telões que se sucediam rapidamente, aos figurinos luxuosos e coloridos, às coreografias e músicas que acompanhavam o espetáculo, fazia daquele palco mambembe uma verdadeira caixa de surpresas.

Toda a pesquisa desenvolvida nos oito meses de preparação de *Dom Quixote* foi testada pela primeira vez na Praça da República, para um público estimado em 2 mil pessoas. O espaço aberto da praça ajudava a definir a estética que o grupo procurara. Uma apresentação a céu aberto, sem iluminação especial, para um público flutuante que conversava, comia e se manifestava abertamente, interrompendo as cenas, exigia um desenho limpo e preciso, um traçado saliente das personagens, uma voz potente do ator e nenhum detalhe intimista que, naturalmente, não ultrapassaria a barreira dos cem metros que separava o palco dos espectadores.

A interpretação em triângulo era explorada em todas as possibilidades. Havia no grupo a determinação de não reprimir as manifestações do público, procurando, na medida do

possível, incorporá-las à representação. Na praça, o processo estabelecia-se de forma natural, uma vez que a reação do público era imediata e clara, vaiando o vilão e torcendo pela personagem com quem simpatizava, geralmente a mais esfarrapada, mais faminta, mais terra a terra e mais esperta, como observa Soffredini. "Já com o herói o povo não se mete. Ao herói ele assiste apenas."[33]

O Mambembe beneficiava-se do código comum que repartia com o público. Os tipos que habitavam o palco encontravam respaldo para seus comportamentos estereotipados na reação previsível do espectador, cúmplice necessário à manutenção daquele código de comunicação convencional.

> Porque você está tentando passar uma informação pro público, sabe? Então, de repente, você é um vilão. É lógico que se o público começar a xingar, você vai aumentar a tua reação de vilão. É isso que eu chamo de você receber desse vértice do triângulo. É claro que em qualquer tipo de teatro você recebe esse retorno. Mas no circo e na praça é um negócio mais marcado. O vilão já entra pra provocar a platéia, pra brigar com a platéia. A mocinha vai dar suspiros pra platéia, pra despertar pena na platéia. [...] E o público sabe o comportamento dele. É como uma missa que a pessoa vai e sabe o que tem que fazer. [...] Eu acho que é isso que caracteriza o teatro popular. É quando o povo sabe o mecanismo de funcionamento da coisa.[34]

Além desse aprendizado, o ator percebia na praça o pouco interesse que tinha para o público a motivação interior da personagem e a compreensão aprofundada do texto. O ritmo do espetáculo e as peripécias do herói eram os elementos fundamentais para manter o interesse do espectador. O fio de história dramatizada tornava-se pretexto para o desenvolvimento de ações espetaculares que recheavam a encenação. O ator podia até sacrificar algumas falas do texto, mas não devia perder o ritmo das ações.

O Mambembe aprendera no circo, e confirmava na praça, que nesse tipo de trabalho interessa apenas o transitório, o momentâneo, a invenção teatral refeita a cada apresentação. A praça definia o teatro como espetáculo, não como texto dramático, como observa Carlos Alberto Soffredini.

> O teatro popular não tem essa preocupação de texto. É a gente que tem uma preocupação meio literária, de ficar nos anais para sempre. Quando a gente senta pra fazer um texto, a gente senta como um autor que um dia, daqui a cento e não sei quantos anos, será lembrado. Tem essa coisa na cabeça porque essa é a formação da gente, né? O pessoal do circo não tem nada disso. [...] Ele faz tudo que a platéia quer, porque o que interessa pra ele é que a platéia volte no dia seguinte. É um teatro que tem uma preocupação única de divertir o público.[35]

Em março de 1977, o Sesc retira seu apoio ao Projeto Mambembe, a pretexto de contenção de verbas. *Dom Quixote* havia sido apresentado mais de 60 vezes, numa temporada de cinco meses em praças públicas e galpões ao ar livre, com uma média de 2 mil pessoas por espetáculo. Com a retirada do apoio, cerca de metade do elenco desliga-se do grupo no final da temporada, em maio de 1977, depois de um mês de apresentações do Teatro Anchieta. Aqueles que ficaram decidiram manter o Mambembe, agora produzindo seus próprios espetáculos e voltando ao circuito normal de apresentações, concentrado nos teatros do Bexiga. Para garantir a sobrevivência, planejam amparar-se na venda de espetáculos a escolas.

As montagens seguintes da equipe, apresentadas quase que simultaneamente, foram *A farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (1977/1978) e *O diletante*, de Martins Penna (1977).

A escolha da peça de Gil Vicente deveu-se à ligação da obra do autor português às tradições folclóricas e populares, o que estava em sintonia com o desejo do Mambembe de desenvolver uma estética popular. *A farsa de Inês Pereira* aliava a abordagem farsesca à definição esquemática das personagens, desenhadas com poucos traços precisos, graças ao poder de síntese do dramaturgo.

Já treinado na composição de tipos, o elenco beneficiava-se da escolha, que se prestava facilmente à aproximação com o circo-teatro. A linguagem esboçada na pesquisa de *Dom Quixote* foi aplicada quase que diretamente ao texto, montado num período pouco maior que um mês, permitindo ao ator desenvolver a composição a que já se habituara. "Pra fazer a mãe da Inês eu procurava um andar, uma coisa gozada de usar o pé aberto. Eu tinha um peito grande, que ele (Eurico Sampaio) fez de espuma, e também um enchimento atrás. Era um jeito de andar, um ou outro gesto, uma coisa de velha, de mãe."[36]

Obedecendo à criação tipificada, os atores faziam empréstimos diretos da montagem de *Dom Quixote*. Era o caso do ajudante de Escudeiro, definido por Ednaldo Freire como uma mistura de Sancho Pança e andarilho de periferia. O próprio Escudeiro, segundo pretendente de Inês, transformava-se em cantor brega na versão de Flávio Dias, enquanto a protagonista lembrava uma jovem de subúrbio, aliando malícia à ingenuidade na procura de marido. Comentando o espetáculo, o crítico Sábato Magaldi sublinha o acerto da direção ao confiar o papel de Inês à atriz Eugênia de Domênico. "A pequena estatura, um feitio supostamente ingênuo, não faria pensar que a atriz se recomenda para a personagem. Eugênia lhe transmite uma extraordinária vitalidade e lhe insufla uma saborosa malícia, e Inês surge inteira para a platéia."[37]

As demais figuras foram construídas segundo as indicações originais do texto, com exceção dos dois casamenteiros, Latão e Vidal, unidos por Genésio de Barros e Calixto de Inhamuns numa divertida caracterização de palhaços geminados.

A peça de Gil Vicente, escrita em português arcaico, foi adaptada pelo grupo em processo de improvisação coletiva que visava apenas à atualização lingüística, sem perder, contudo, métrica e rima, e à supressão de certas passagens desnecessárias ao desenvolvimento da história.[38] A adaptação entremeava à peça números musicais de canto e dança, procurando usar no espetáculo uma pesquisa que o grupo desenvolvia sobre revistas musicais brasileiras do século XIX e início do século XX. O tratamento musical modificava as características originais do texto e acabava resultando numa colaboração talvez maior do que o grupo intencionava. É o que observa a crítica de Fausto Fuser. "Em outro plano encontramos um texto 'paralelo', criado pelo diretor e pelos atores, que se soma à adaptação do texto original brasileiro e atualíssimo. Desta forma, temos que o espetáculo está apoiado na adaptação do texto de Gil Vicente, mas conta com a 'colaboração' do elenco."[39]

Seguindo a experiência anterior, Sofredini encarregava-se da concepção geral do trabalho, da organização das marcações cênicas e da composição das coreografias do musical.

O setor de cenografia já se encontrava num estágio de pesquisa mais avançado. Os telões de *Inês Pereira* não usavam desenhos, mas eram compostos por meio de cores justapostas em colagem de listras ou formas que contrastavam várias tonalidades. O

tom geral da cena surgia dessa aplicação de tons sobre tons, que se destacavam ou combinavam na pintura do telão. Os figurinos dos atores também obedeciam a essa escala cromática, tendendo a criar uma harmonia visual para o espetáculo.

A montagem de *O diletante* seguia a mesma linha circense. A novidade era um prólogo em forma de esquetes e números musicais, aditado ao texto por Soffredini e resultante de estudo detalhado das várias etapas do teatro brasileiro até Martins Pena. A representação frontal dos atores, com nítida direção ao público, e o uso de bonecos, facilitava o contato com os estudantes secundaristas a que o espetáculo se dirigia.

Até o momento de criação de *O diletante*, era evidente no Mambembe a liderança de Carlos Alberto Soffredini. O grupo formara-se ao redor dele e aplicava os resultados da pesquisa que ele desenvolvia isoladamente desde 1972. Como Soffredini era também o diretor dos espetáculos, acentuava ainda mais o peso de sua participação na equipe. Na área de produção dos trabalhos já se destacava a presença de Calixto de Inhamuns, igualmente responsável pelo setor de vendas.

Depois das apresentações da *Farsa de Inês Pereira*, quando o grupo excursionou pelo Acre, Mato Grosso, Goiás, Rondônia e Brasília, uma crise interna fez com que, de volta a São Paulo, boa parte do elenco se desligasse. Atendendo ao convite para um trabalho na Bahia, Soffredini afasta-se temporariamente do Mambembe. Permanecem Calixto de Inhamuns, Rosi Campos e Maria do Carmo Soares. E principiam as questões de definição estética.

Em lugar de continuar a trajetória anterior, que definia para o grupo uma linguagem característica, os três remanescentes da equipe resolveram partir para uma experiência radicalmente oposta. Encenaram um texto de José Triana, *Noite dos assassinos*, buscando traçar um paralelo com o momento de repressão política que o país atravessava. Para isso, desenvolveram um trabalho de interpretação apoiado no realismo, com busca das motivações interiores das personagens. Roberto Vignati dirigiu o espetáculo.

Bem recebido por público e crítica, *Noite dos assassinos* não acrescentou nada à carreira da equipe no tocante à pesquisa de linguagem. Era um trabalho sem nenhum traço que o aproximasse de um coletivo de criação. Um texto alheio, um diretor convidado, uma interpretação que em nada diferia de outras que se apresentavam no teatro paulista da época. A verdade é que o afastamento de Soffredini deixara o grupo acéfalo, ao menos no setor estético.

Nesse momento, começava a se esboçar no Mambembe a postura que define a trajetória de grande parte dos grupos teatrais da década. O objetivo maior passa a ser a manutenção da equipe e a abertura de espaço de trabalho num mercado restrito. As propostas definidas e as pesquisas de linguagem são relegadas a segundo plano, e as montagens pautam-se por um vago ecletismo, sem qualquer linha estética que as relacione.

Em 1979, Carlos Alberto Soffredini volta a São Paulo. Acabara de escrever a peça *Vem buscar-me que ainda sou teu* e começava a trabalhar com o Pessoal do Victor na criação de *Na carrera do Divino*.

O grupo Mambembe, por seu lado, se reunia para um novo projeto concebido por Calixto de Inhamuns, que deveria chamar-se *Pra seu governo*. Tratava-se de uma pesquisa sobre a realidade brasileira, tentativa de reflexão sobre o momento político do país. A coleta de dados baseava-se principalmente em notícias veiculadas na imprensa em 1978,

relativas aos problemas da economia nacional, principalmente às denúncias de escândalos financeiros, às negociatas envolvendo políticos, aos projetos megalomaníacos de obras faraônicas. As informações da imprensa eram complementadas com entrevistas a personalidades-chave dos vários setores de interesse do trabalho.

Quanto ao tratamento teatral dos assuntos, a equipe pensava em recorrer à estrutura da revista musical. Os vários esquetes abordariam as diferentes temáticas, além de possibilitarem ao grupo exercitar os estilos de representação do circo e do teatro de revista. A pesquisa de linguagem, aos poucos, tendia a ser retomada.

Carlos Alberto Soffredini foi convidado para escrever o texto final da revista, mas não encampou as propostas da equipe. Sugeriu que o desenvolvimento da temática acontecesse através de uma família envolvida com os problemas econômicos do país. O grupo, entretanto, continuou a insistir na estrutura da revista musical. A discordância não foi resolvida, e o texto acabou não sendo escrito.

O Mambembe, num impasse, resolveu convidar Iacov Hillel para sugerir um caminho de trabalho. O grau de perplexidade do grupo pode ser medido pela clareza da proposta do diretor, que sugere a montagem de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, texto de Soffredini que era a súmula da pesquisa de circo-teatro.

As coordenadas de estilo estavam definidas *a priori*, através de quatro vértices: o texto de Soffredini, a interpretação do elenco, os cenários e figurinos de Irineu Chamiso e as músicas de Wanderley Martins. Todos os criadores vinham da experiência de *Dom Quixote* e se reuniam, mais uma vez, no exercício da linguagem circense.

A direção de Iacov Hillel limitou-se à utilização da linguagem já definida. Alguns exercícios de ocupação espacial serviram para facilitar o domínio do teatro, pois o grupo não pretendia restringir-se apenas ao palco, mas usar na representação vários pontos da platéia, além das passarelas laterais.

As improvisações desenvolveram-se a partir das temáticas esboçadas na peça — discussões de atores no camarim, situações entre mãe e filho —, sem no entanto se referirem diretamente ao texto. Nesses improvisos, os atores usavam como apoio caixotes, cadeiras, praticáveis e alguns figurinos do próprio teatro.

Para auxiliar a composição dos tipos, o diretor sugeriu a criação de uma imagem para as personagens, composta em cartolina, numa colagem de características que, de algum modo, estivessem ligadas à idéia que o ator fazia do papel.

A concepção dos figurinos seguiu a mesma linha de pesquisa dos tipos. A técnica do "retrato falado", utilizada nos primeiros trabalhos, sofisticava-se. Em *Vem buscar-me...* cada ator era realmente fotografado usando uma roupa básica, geralmente uma malha de ginástica. Sobre a foto, Irineu Chamiso desenhava detalhes de figurino, sempre auxiliado pelas sugestões do ator.

O elenco reservava as noites para o ensaio das músicas com Wanderley Martins e das coreografias com Jussara Amaral. A área de produção executiva era compartilhada pela equipe, que auxiliava na confecção dos telões, cortinas e figurinos da peça.

A representação em triângulo foi assumida pela direção de Iacov Hillel. Apesar disso, alguns atores mencionam a dificuldade de transpor um trabalho de interpretação, fruto de pesquisa coletiva orientada por um diretor, para um espetáculo dirigido por outro que não participara do processo. "O que era mais fundamental no *Vem buscar-me*, que era a

nossa interpretação, a coisa do estilo, precisava ter um diretor que tivesse trabalhado com a gente, entende? [...] Porque, de repente, não foi o Soffredini que dirigiu. E pra você manter um trabalho desse, uma pesquisa dessa, você tinha que manter todo mundo junto. A gente vai fazer com outro diretor, ele já traz outras características. Vai se descaracterizando o grupo.[40]

O problema da interpretação era contornado, em parte, porque o estilo dos atores já se definira e tinha o reforço das áreas cenográfica e musical, inteiramente sintonizadas com a proposta estética. Sem falar no texto dramático. *Vem buscar-me que ainda sou teu* era uma peça que acrescentava novos dados à experimentação desenvolvida nos espetáculos anteriores. Soffredini escrevera um texto que escolhia como temática a vida dos atores circenses, investigada na pesquisa de circo-teatro realizada para a criação de *Dom Quixote*.

Apoiado em depoimentos de artistas, o texto retratava a vida de uma empresária de circo que se negava a modernizar os espetáculos, mantendo-se fiel à tradição. Tratava-se de uma típica representante das famílias circenses, formadas por várias gerações de artistas que legavam aos filhos uma herança artística, além dos meios de produção da arte. A peça mergulhava na tradição do melodrama, criando uma narrativa protagonizada pelos tradicionais papéis fixos que marcaram época no teatro brasileiro e sobreviveram nos circos-teatros: a dama-galã Aleluia Simões, o vilão Lologico Valadão, a ingênua Cancionina Song, a cínica Amada Amanda, o galã Ruy Canastra, o cômico Brilhantina, a sobrete Dona Virgínia.

A estrutura de *Vem buscar-me...* era construída em três níveis. O primeiro, do cotidiano circense, tematizava a falência do circo-teatro, mostrando os bastidores de uma companhia mambembe de atores populares premida pela falta de espaço cultural, físico e econômico. O segundo nível era introduzido quando a companhia apresentava no circo o drama *Coração materno*, ficção musical de Vicente Celestino e texto de Alfredo Viviani, que a partir de um determinado momento mesclavam-se à vida da atriz-empresária da companhia, Aleluia Simões, que acabava assassinada pelo filho. O terceiro nível era o do próprio espetáculo *Vem buscar-me que ainda sou teu*, apresentado ao público pelos atores do Mambembe, que comentavam os quadros da peça.

Existiam problemas de definição de gênero tanto no texto de Soffredini quanto no espetáculo. Ao lado de cenas propositalmente melodramáticas, que reportavam, sem meios-tons, ao código estereotipado de gestos, ações e sentimentos do drama circense, surgiam episódios em que o tragicômico era tratado com seriedade, numa postura de evidente identificação do autor e do ator com o mundo narrado. Essa ligação afetiva envolvia, por exemplo, a empresária circense Aleluia Simões, composta com traços realistas, refletidos na interpretação interiorizada da atriz responsável pelo papel, Maria do Carmo Soares.

A recriação interior da personagem, no confronto com a proposta geral do texto e do espetáculo, resultava numa oscilação constante entre o estilo de representação característico do circo-teatro — exterior, esteriotipado, melodramático — e a tentativa de personificação exigida pelo desenho realista de algumas personagens.

Esse intercalar de estilos deixava o espetáculo num meio-termo indeciso entre a abordagem formal e tipificada, característica do Mambembe, e a nova postura de representação interiorizada, aplicada ao drama humano da artista circense. O tratamento oscilante

entre o realismo e a teatralidade confundia o espectador, desabituado dos estereótipos do melodrama e deslocado constantemente entre os dois estilos, cuja fronteira o espetáculo não conseguia delimitar nitidamente.

O texto de Soffredini, entretanto, incluía declarações programáticas que não deixavam dúvidas quanto à sua posição. Em diálogo entre a empresária circense e a jovem atriz, contrapunha a tradicional representação circense aos novos métodos de interpretação.

> Cancionina Song: [...] O que é que você sabe de interpretação? Técnica de corpo, de voz, impostação, dinâmica, plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislavski, Grotowski? [...] A senhora já ouviu falar em método de interpretação?
> Mãezinha (*muito embaraçada*): Não. Quer dizer, eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro... (*tentando relaxar*). Eu já nasci no palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez.[41]

A encenação de *Vem buscar-me que ainda sou teu* representou para o Mambembe o final do ciclo do circo-teatro. A próxima montagem, *Foi bom, meu bem?*, falava da formação sexual e afetiva da geração nascida na década de 50, focalizando problemas ligados à rigidez da moral familiar, confrontada com a mudança de valores da década de 60. O novo dramaturgo, Luís Alberto de Abreu, ligava-se à equipe para redigir a comédia a partir das vivências e preocupações dos atores. Ewerton de Castro foi convidado a dirigir o espetáculo. Como se tratava de um relato de experiências pessoais, concluiu que a interpretação deveria ser a mais natural possível. Numa clara oposição à experiência do grupo, encaminhou os atores para um estilo oposto à super-representação, tentando evitar que caíssem na "comediona escrachada".[42]

Cala boca já morreu (1981), o trabalho seguinte do Mambembe, foi fruto de uma pesquisa que não deu certo. Calixto de Inhamuns e Luís Alberto de Abreu faziam uma investigação sobre o movimento sindical, procurando as raízes da mobilização operária desde o anarquismo. Calixto defendia um tratamento dramático para o material levantado, enquanto a maioria da equipe pretendia repetir a comédia. Não houve concilição possível entre as posições, e Calixto de Inhamuns, para muitos o núcleo central do Mambembe, deixou o grupo para montar *Bella ciao*, texto que Luís Alberto de Abreu escrevera a partir dessa pesquisa.

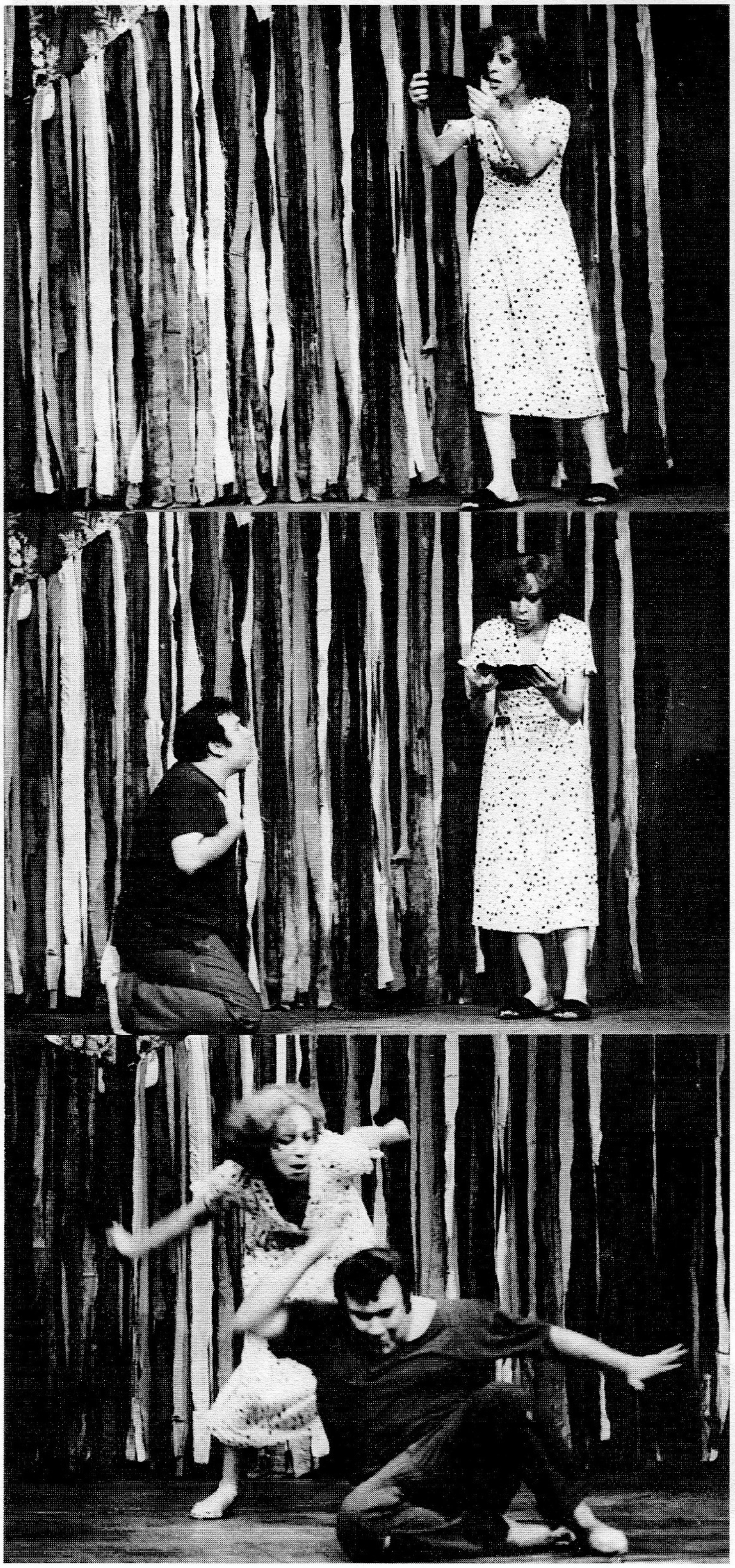
Os remanescentes da equipe encenaram *Cala boca já morreu*, também escrito por Abreu com parte do material levantado na mesma pesquisa. Na peça, o Mambembe retomava a linguagem farsesca e o enfoque caricatural para contar a saga de um roceiro que trocava o campo pela automatização de uma indústria do ABC. A montagem recuperava a fisionomia característica do grupo, com o tratamento farsesco e a caracterização exterior das personagens.

Depois dessa peça, o principal objetivo do Mambembe foi montar bons textos, que possibilitassem bons trabalhos de interpretação. Em 1982, estréiam *Besame mucho*, de Mário Prata, com direção de Roberto Lage, sem nenhum dos participantes do núcleo inicial. Calixto de Inhamuns desligara-se do grupo na montagem anterior e Rosi Campos, que ainda participara de *Cala boca já morreu*, havia se afastado da equipe.

Sucederam-se montagens sem conexão aparente, com exceção de *Minha nossa*, texto de Carlos Alberto Soffredini que inaugurou o Mambembe Espaço Cultural em 6 de julho de 1984, na Rua do Paraíso.

Vem buscar-me que ainda sou teu, Genésio de Barros (Lologigo Valadão) e Rosi Campos (Amada Amanda)

Vem buscar-me que ainda sou teu, Genésio de Barros (Lologigo Valadão) e Rosi Campos (Amada Amanda)



Vem buscar-me que ainda sou teu. 1ª foto: Maria do Carmo Soares (Mãezinha); 2ª e 3ª fotos: Wanderley Martins (Campônio) e Maria do Carmo Soares (Mãezinha)

Notas

[1] Ilo Krugli, entrevista à autora, 10 jul., 1980.

[2] Ventoforte, *O mistério das nove luas*. São Paulo, 1977, programa do espetáculo.

[3] Idem, O labirinto de Januário, projeto de montagem, 1980, p. 2, mimeo. O "si mesmo" a que o texto se refere é o centro psíquico da personalidade, que Jung chamou de *self*.

[4] Ver, a respeito, Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp. 31-4.

[5] Ilo Krugli in Miguel de Almeida, "Ilo, o sonho infantil agora no teatro adulto", *Folha de S. Paulo*, 14 dez., 1981, p. 19.

[6] Paulo César Brito, entrevista à autora, 10 jul., 1980.

[7] Ilo Krugli, entrevista à autora, 10 jul., 1980, p. 8.

[8] Ibidem.

[9] Ventoforte, *História de lenços e ventos*. São Paulo, 1981, programa do espetáculo.

[10] Paulo César Brito, entrevista à autora, 10 jul., 1980.

[11] Yan Michalski, programa de *Pequenas histórias de Lorca*, 1977.

[12] Ilo Krugli, entrevista à autora, 10 jul., 1980.

[13] Naum Alves de Souza, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 29 mar., 1976, p. 2.

[14] Ibidem.

[15] Idem, op. cit., p. 7.

[16] Carlos Moreno, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 15 set., 1983, p. 9.

[17] Mariângela Alves de Lima, "Apropriação indevida de clichês", *O Estado de S. Paulo*, 5 jul., 1980, p. 19.

[18] Carlos Moreno, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 15 set., 1983, p. 7.

[19] Idem, op. cit., p. 18.

[20] Dionísio Jacob, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 9 out., 1980, p. 12.

[21] Jairo Arco e Flexa, "Criando juízo", *Veja*. São Paulo, 25 jun., 1980, p. 78.

[22] Naum Alves de Souza, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 23 maio, 1977, pp. 3-4.

[23] Idem, op. cit., pp. 5-6.

[24] Dionísio Jacob, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 9 out., 1980, p. 15.

[25] Idem, op. cit., pp. 34, 37.

[26] Carlos Alberto Soffredini, "De um trabalhador sobre seu trabalho", *Revista Teatro*, jun., 1980, nº 1, p. 4.

[27] Ibidem.

[28] Idem, op. cit., p. 5.

[29] Ibidem.

[30] Idem, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 10 out., 1979, pp. 11-2.

[31] Otto Maria Carpeaux, "O brasileiríssimo José Lins do Rêgo", prefácio a *Fogo morto*, de José Lins do Rêgo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. XIV-V.

[32] Carlos Alberto Soffredini, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 10 out., 1979, p. 7.

[33] Idem, "De um trabalhador sobre o seu trabalho", op. cit., p. 8.

[34] Calixto de Inhamuns, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 22 maio, 1980, p. 4.

[35] Carlos Alberto Soffredini, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 10 out., 1979, p. 12.

[36] Rosi Campos, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 13 ago., 1985, p. 4.

[37] Sábato Magaldi, "Três peças tentando vencer o espectro de uma crise", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 maio, 1978, p. 13.

[38] Carlos Alberto Soffredini já havia adaptado *A farsa de Inês Pereira*, localizando-a em contexto popular brasileiro, em encenação de 1972, na Escola de Arte Dramática, a que deu o título de *Mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube.*

[39] Fausto Fuser, "Esta ótima farsa merece ficar nos palcos", *Última Hora*. São Paulo, 31 maio, 1978, p. 11.

[40] Calixto de Inhamuns, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 22 maio, 1980, p. 11.

[41] Carlos Alberto Soffredini, Vem buscar-me que ainda sou teu. São Paulo, 1979, p. 77, mimeo.

[42] Ewerton de Castro, entrevista à autora, 26 nov., 1980.

Capítulo 5
Recortes de uma tendência

No confronto entre os vários grupos analisados, o que se observa imediatamente é a grande diversidade que separa os trabalhos de cada um deles. A impressão de uma tendência, no sentido de uma intenção semelhante que dirige as produções — aquela de fazê-las o resultado da escolha, do consenso e da participação de um núcleo de criadores —, sobrepõe-se à noção de movimento, entendido como uma série de atividades teatrais organizadas por criadores que trabalham em conjunto para alcançar um fim determinado, o que implicaria numa sintonia de posições e propostas bastante distante da fragmentação constatada por meio desse estudo.

Essa evidência das diferenças está apoiada, entretanto, numa semelhança. O teatro dos grupos se faz tão desigual por estar ancorado na experiência particular dos criadores, de formação, vivência, projeto estético ou ideologia. Cada agrupamento, como reunião de indivíduos singulares que se junta por alguma espécie de afinidade, manifesta-se de um modo próprio, e a reunião em equipe de pessoas afins vai definir um resultado diferente daquele conseguido por outro núcleo que, do mesmo modo, quer fazer aquele teatro que julga interessante e procura um meio de viabilizá-lo, tanto econômica quanto cenicamente.

É nesse momento que começam as articulações maiores entre as diversas equipes de criação, que possibilitam uma primeira diferenciação entre elas. De um lado, aparecem aquelas que constroem seu teatro através de um percurso de aquisição de linguagem. Partem de um quase total desconhecimento de teorias ou técnicas de criação teatral para, através do processo de trabalho, discriminarem aos poucos seus instrumentos e definirem uma maneira de fazer teatro descoberta através da investigação grupal.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone desenha uma trajetória exemplar nesse sentido. A análise de seu percurso de criação procurou seguir o método de trabalho da equipe demonstrando, passo a passo, o tipo de caminho trilhado coletivamente e algumas mudanças de orientação nesse processo, conforme variaram os desejos, valores, intuições e modos de inserção no mundo dos "asdrubals".

O grupo paulista Pod Minoga trilha o mesmo caminho, descobrindo uma forma particular de fazer teatro à medida que faz teatro, no que é acompanhado pelo Ventoforte, que estrutura uma linguagem a partir de experiências destinadas, em última instância, a responder ao desejo de transmitir uma mitologia do inconsciente.

Num pólo oposto localiza-se o Teatro do Ornitorrinco. Pretendendo fazer do teatro uma experiência que se ampara em pressupostos teóricos, estéticos e metodológicos definidos quer pela tradição, quer pelas vanguardas teatrais, faz de sua produção não uma invenção, no sentido de descoberta (ou redescoberta) de estilos, mas uma recriação que toma alguns pontos de partida e os trabalha de novo pelo filtro das idiossincrasias. Exemplos típicos dessa conduta, baseada no conhecimento e reaproveitamento de conquistas definidas, são dois procedimentos que servem de orientação ao trabalho da equipe: o teatro em progresso e o ator como *performer*.

O Teatro do Ornitorrinco não se faz, portanto, através de um percurso de realizações, em que o processo criativo torna-se a fonte preferencial de descoberta do teatro. É claro que esse dado não está ausente do trabalho, na medida em que toda prática teatral — a não ser aquelas excessivamente esclerosadas — acaba por inventar

parâmetros de construção. O importante a salientar, entretanto, é que o Ornitorrinco, desde o primeiro espetáculo, já partia de alguns procedimentos norteadores: a essencialização, a roteirização, o teatro em progresso, o ator como *performer*. É bem verdade que, à medida que o trabalho avançava, tais conceitos iam sendo modificados e adaptados à nova realidade dos projetos, sempre determinada, todavia, pela pesquisa e conhecimento do teatro feitos através dos estudos teóricos ou influências teatrais mais recentes que o núcleo central da equipe passara a sofrer. Galízia se doutorava em Berkeley, Cacá Rosset, formado pela Escola de Comunicações e Artes, participava de festivais internacionais de teatro, Maria Alice Vergueiro trabalhava com outros diretores ou fazia temporadas teatrais fora do país.

Essa saturação de teoria e experiência teatral não podia ser descartada — e nem o grupo pretendia isso, ao contrário — e funcionava como base para a definição de qualquer projeto. A encenação de *Ubu* é um fecho exemplar dessa postura. Parte de uma concepção da ala mais radical dos teatralistas russos da década de 20 — a montagem de atrações —, para retrabalhá-la na aproximação com os textos e as teorias de Jarry.

Se não consegue acompanhar o Ornitorrinco nesse conhecimento do teatro, o Mambembe também apóia seu espetáculo de estréia em pesquisa teórico-prática. O trabalho com o circo-teatro, desenvolvido para a criação de *Dom Quixote*, é a única experimentação formal de fôlego a nutrir os trabalhos da equipe. As outras peças analisadas, ainda que referidas à estética do circo-teatro, limitam-se a reaproveitar os elementos colhidos nessa pesquisa de campo. O que desenha para o grupo uma trajetória, paradoxalmente, invertida. A encenação inicial é a mais rica, porque fruto de pesquisa intensa e exaustiva, enquanto as outras se contentam em reciclá-la ou mesmo abandoná-la para se realizarem sem qualquer experimentação que as subsidie. Carlos Alberto Soffredini, núcleo centralizador da equipe inicial, é o único a desenvolver estudos com continuidade, sempre dirigidos para a linguagem do teatro popular.

Enfatizando a distinção entre um percurso de aquisição de linguagem e uma experiência que elege procedimentos norteadores para o trabalho, aparece a opção pela teoria ou pela prática como mecanismos preferenciais de desenvolvimento do processo criativo.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone assume uma postura francamente antiintelectualista na construção dos espetáculos, contrapondo à teoria teatral a prática cênica. A pesquisa e a reflexão teórica são vistas com suspeita, pois parecem agir como elementos impeditivos da originalidade ou mesmo vitalidade do que se faz em cena. O grupo pretende formular a linguagem teatral através da prática desenvolvida no processo de improvisações e jogos coletivos, que permite a invenção de meios de expressão próprios, não marcados pelo fazer teatral mais institucionalizado.

Em certa medida, a equipe tem sua opção favorecida pelo desconhecimento, ao menos no início dos trabalhos, de métodos de criação do teatro e mesmo de teorias estéticas, o que lhe facilita uma invenção original, na medida em que não precisa submeter-se a quaisquer determinações metodológicas ou formais, nem a parâmetros rígidos que determinem um espaço definido para o fenômeno teatral.

Hamilton Vaz Pereira, que conhecia encenadores e teóricos de teatro, refere-se especificamente a Richard Schechner, Julian Beck, Peter Brook e Peter Schumann, mas faz questão de afirmar sua independência e a da equipe em relação a eles.

Essa afirmação é absolutamente verdadeira se a confrontarmos com a prática do Asdrúbal Trouxe o Trombone, que transforma as influências em outra coisa, com poucas semelhanças com o ponto de partida original. Nessa conduta encaixam-se as leituras de Grotowski a que Hamilton Vaz Pereira se refere quando menciona as influências. É evidente que esse Grotowski climatizado a 40°C vai ser transformado em práticas híbridas, independentes de seu sistema orgânico de trabalho teatral e também autônomas em relação a seus objetivos específicos. Algumas noções emprestadas do diretor polonês são transpostas para o contexto de uma equipe carioca de criação coletiva da década de 70. Entre elas, pode-se ressaltar a procura de um teatro pobre, que prescinde dos efeitos de encenação para concentrar-se na relação ator–espectador; a criação ascética, em que todos os elementos que compõem a cena são construídos por intermédio do corpo do ator; a oposição entre o "ator cortesão", com métodos, artifícios e truques que definem uma técnica dedutiva de criação, feita a partir do acúmulo de habilidades, e o "ator santo", que realiza um trabalho de autopenetração, usando a si mesmo para construir uma linguagem de sons e gestos — servindo-se, portanto, de uma técnica indutiva; o preceito que sugere ao ator desligar-se da preocupação com elementos técnicos, para se concentrar nos obstáculos concretos que se apresentem em seu percurso de criação. E, finalmente, o uso do papel como um trampolim, instrumento através do qual o ator se libera de suas máscaras.

Mas, ao contrário do Asdrúbal, o método de Grotowski pressupõe uma disciplina formal e uma tentativa de autopenetração dirigida à prospecção de uma linguagem psicanalítica, em que a erradicação de bloqueios do ator é sucedida pela composição do papel como sistema de símbolos, construídos através do gesto significativo, em lugar do gesto comum. A técnica de Grotowski, que busca a contradição entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação, é uma tentativa de eliminar os elementos de comportamento natural que obscurecem o impulso, naturalidade que persiste e é buscada na maioria dos trabalhos do Asdrúbal.[1]

Outro aspecto que ressalta do apontamento das influências teatrais do Asdrúbal é que elas funcionam do mesmo modo que as outras referências culturais do imaginário da equipe. Nesse sentido, Grotowski é modelo de criação tanto quanto Mick Jagger. Gorki pode fornecer uma idéia ou texto do mesmo modo que o poeta Chacal. O Asdrúbal usa os métodos ou teorias teatrais da mesma forma que utiliza informações culturais colhidas do cinema, poesia, música e vivência cotidiana. Trata-se de uma influência entre outras.

Esse entrelaçamento de informações diversas, que resulta numa colagem característica da cultura *pop*, também aparece, ainda que com menor riqueza e intensidade, no Pod Minoga. Também nessa equipe o teatro é uma transformação da experiência profissional, cultural, vital e artística dos criadores. A teoria surge da prática teatral, que acaba por construir para o grupo um código comum de expressão. Do mesmo modo que o Asdrúbal, o Pod Minoga não exclui a leitura e a informação cultural, contanto que elas não se vinculem teoricamente à criação do trabalho. Considera a repetição de métodos estabelecidos prejudicial à criatividade.

O Ventoforte segue o mesmo caminho, elegendo a intuição como instrumento de descoberta de uma linguagem própria, originada da prática desenvolvida por processos diversificados.

Para o Ornitorrinco, ao contrário, o trabalho é experiência que deve basear-se em conhecimento e pesquisa de métodos e teorias. O ponto de partida para os espetáculos é sempre um projeto estruturado, uma proposta fundamentada no conhecimento anterior da obra de um dramaturgo ou diretor.

A pesquisa exaustiva de Brecht, que precedeu e acompanhou as montagens do Ornitorrinco, é um exemplo dessa postura, que se ampara em minucioso e elaborado estudo de mesa em que se desenvolvem, em última instância, não apenas um projeto de encenação, mas as diretrizes básicas que nortearão até mesmo o trabalho do ator.

Do mesmo modo, as investigações sobre Strindberg ou as discussões e o ciclo de conferências que precederam a montagem de *Ubu* servem como amostragem da pesquisa teórica que subsidia as encenações.

Para esta direção de trabalho também é determinante a formação dos integrantes da equipe. As cabeças dirigentes do grupo — Maria Alice Vergueiro, por um período, Luiz Roberto Galízia, até *Mahagonny*, e Cacá Rosset — eram professores, atores profissionais ou formados em universidades como diretores de teatro. Esse fato, por si só, já determina uma aproximação com a cena feita por um viés mais especializado, apoiada em conhecimento adquirido *a priori*, se não por outros caminhos, ao menos por exigência curricular.

Acrescentem-se a isso os vôos profissionais empreendidos pelos criadores. Galízia, fazendo seu mestrado e, posteriormente, doutoramento em Berkeley, entra em contato com as vanguardas de criação norte-americanas, determinantes para sua trajetória artística, especialmente Bob Wilson e Stuart Sherman, para ficar nas duas influências mais decisivas. Cacá Rosset, pela participação em festivais de teatro e pelas viagens freqüentes, entrava em sintonia com aquilo que se fazia de interessante no teatro internacional. Nesse sentido, a encenação de *Ubu* funciona quase como mostruário de influências e estilos teatrais e, sintomaticamente, parte de uma concepção que reaproveita invenção da vanguarda teatral russa. Junte-se a isso o fato de o Projeto Jarry ter sido acalentado e pesquisado desde 1983, data da redação do primeiro esboço da pesquisa, envolvendo também Luiz Roberto Galízia, que chega a dar um curso sobre o dramaturgo na Escola de Comunicações e Artes da USP.[2]

É evidente que essa série de informações não aparecia nos espetáculos em estado bruto, mas era trabalhada pelo enfoque particular da equipe. Mas isso não elimina o forte embasamento teórico e estético que, por meio de discussões e encenações, e em confronto com as idiossincrasias dos criadores, ganhava marcas definidoras de um estilo.

O grupo Mambembe, desde a primeira montagem, irá nutrir-se na pesquisa sobre a interpretação nos circos-teatros. Essa forma alimenta, além dos espetáculos com linguagem circense, a dramaturgia e a produção ensaística de Carlos Alberto Soffredini. Mas não sofre, por parte do grupo, um processo de reelaboração como aquele empreendido pelo Ornitorrinco. O estilo do circo-teatro desloca-se diretamente para o palco do Mambembe, sem passar por um processo mais radical de releitura. Talvez por esse motivo, ou talvez pelo diferente empenho de estudo e pesquisa que separe os integrantes da equipe, essa investigação de linguagem tenha se esgotado em pouco tempo, contentando-se com a repetição de procedimentos formais do outro circuito, sem realmente traduzi-los.

A diversidade de pontos de partida para a criação também polariza os grupos em duas tendências. De um lado, aqueles que principiam com uma adaptação totalmente livre

de textos dramáticos, para logo em seguida empreenderem a criação coletiva das próprias peças e, de outro, as equipes que continuam trabalhando com base numa dramaturgia alheia, para dela efetuarem releitura. Entre os dois pólos, algumas nuanças.

O exemplo típico do segundo caso é o Teatro do Ornitorrinco, que adota um procedimento coerente com sua formação e seu desejo de reaproveitar a tradição e as conquistas das vanguardas teatrais. O grupo adapta Strindberg, Brecht ou Jarry através da roteirização e essencialização, organizando e selecionando informações obtidas da obra dos autores e da literatura crítica, para definir uma leitura particular.

O grupo adapta a dramaturgia inicialmente mediado por informação teórica que o aproxima de outras apreensões, mas, à medida que o trabalho avança, vai operando transformações cada vez maiores nos textos, resultantes da mediação daquele conjunto específico de criadores.

Analisando o procedimento de roteirização, percebe-se que o grupo realiza, na verdade, uma síntese da obra do autor, excluindo passagens ou cenas que considera desnecessárias, abreviando diálogos, intercalando cenas de um texto em outro. Dessa forma, as peças sofrem um processo de enxugamento que tenta conservar-lhes as idéias originais. Os diálogos adaptados, quando submetidos a um confronto com o original, não mostram grandes modificações. Mesmo em *Ubu*, em que a roteirização mesclou dois textos do dramaturgo, constata-se que as cenas mantidas conservam-se praticamente fiéis ao original.

As maiores contribuições da equipe acontecem na encenação, por intermédio de recursos teatrais que acrescentam sentidos ao texto. Entre eles, destaca-se o desempenho, baseado nas idiossincrasias do ator, que confere um caráter anárquico ao texto, principalmente através de leitura debochada e sarcástica, acentuada pelos "cacos" e "*gags*".

No caso de *Ubu*, em que a adaptação foi mais radical, a responsabilidade pela mudança de tom do texto também coube à encenação, que o resolveu como "montagem de atrações". Esta foi a chave das colaborações da equipe. Se pensarmos no espetáculo e nas afirmativas do elenco, responsabilizando-se por 50 por cento da peça, concluímos que essa porcentagem refere-se às cenas espetaculares que vinham intercaladas ao texto, como se formassem espaços paralelos de *performance*.

É evidente que tais exibições acabavam interferindo na peça, deslocando seu sentido de uma crítica mais áspera à tirania, para a valorização dos aspectos lúdicos, endossados pelas invenções *pataphysicas* de Jarry. O texto, como bem define o grupo, transforma-se em pretexto para a exibição do espetáculo. Mas os diálogos e cenas que compõem esse pretexto são conservados em sua estrutura original.

Tomando-se o *Ubu* encenado pelo Asdrúbal a título de comparação, percebem-se nítidas diferenças. Em primeiro lugar, o grupo praticamente reescreve o texto, criando uma corrente paralela de signos que não se restringe às invenções da encenação. O Asdrúbal usa o texto de Jarry para falar de si mesmo, com linguagem e enfoque característicos de sua geração. Na verdade, não está interessado em montar um texto de Jarry ou de qualquer dramaturgo que seja. Apenas se prepara (ainda que sem saber, evidentemente) para criar seu próprio texto coletivamente. Usa, portanto, a dramaturgia alheia para falar de si mesmo, acrescentando-lhe dados que se referem diretamente a seu cotidiano de grupo carioca da década de 70.

O resultado desse processo de adaptação é a criação de um texto paralelo, elaborado coletivamente, que se justapõe ao texto original e passa a competir com ele. Ou, repetindo Yan Michalski, o compulsivo instinto de brincar do Asdrúbal acaba se transformando num assunto autônomo, tão importante quanto o assunto original: vemos uma peça sobre o rei Ubu e vemos também uma peça sobre o instinto lúdico do grupo Asdrúbal.

A colaboração ao dramaturgo chega a tal nível que o grupo se vê na obrigação de inventar uma estrutura exterior, que sirva de continente tanto às manifestações individuais de seus integrantes quanto ao texto de Jarry, fazendo a ligação entre os dois universos independentes, apenas justapostos. É onde entra a concepção do circo. Ela é o vínculo de união da diversidade, a maneira de resolver o espetáculo, conferindo-lhe uma unidade aparente.

No *Ubu* do Ornitorrinco, ao contrário, o circo fora o ponto de partida, já que o espetáculo é concebido como montagem de atrações. Na definição de Eisenstein, a atração é qualquer elemento teatral que sujeite o espectador a um impacto sensual ou psicológico, a um certo choque emocional.[3] Quando colocada numa determinada seqüência dentro do espetáculo, a atração torna-se um meio de habilitar o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo representado.

Em nível formal, a atração é descrita como um elemento primário e independente na construção do espetáculo, a unidade mínima de eficácia teatral. A montagem de atrações seria a construção de "artifícios" que interviriam na montagem como "segmentos representacionais" independentes de uma conexão lógica com a temática da peça ou com as personagens. O método regulador dessa construção seria a montagem livre, através da qual os efeitos/atrações seriam arbitrariamente selecionados e justapostos.

Na técnica eisensteiniana de justaposição está a novidade da montagem de atrações. Não se trata de fazer com que as atrações convivam harmoniosamente dentro do espetáculo, fundindo-se e combinando-se a ele. Ao contrário, pretende-se preservá-las como sistema independente, construção que se justapõe aos outros elementos do espetáculo sem fundir-se a eles. Conserva-se como unidade artística autônoma, ao invés de disfarçar sua natureza específica, que se liga a tudo aquilo que é considerado secundário ou ornamental num espetáculo. Seu modelo seria o *music-hall* e o circo, pois, do ponto de vista formal, ela se aproximaria de um *show*. Como se vê pela definição, com a montagem de *Ubu* o Ornitorrinco caminhava da concepção teatral à prática cênica.

Em relação ao texto, o Pod Minoga segue o caminho do Asdrúbal. Apenas para efeito de comparação, sem pretender traçar um paralelo entre os espetáculos iniciais do Asdrúbal e os jogos que os "pod minogas", ainda crianças, faziam com os textos clássicos, importa ressaltar a semelhança de aproximação com a dramaturgia que orienta uma e outra equipe.

A adaptação inteiramente livre das peças de Shakespeare, que o Pod Minoga desenvolvia com base no resumo do argumento, mostra a mesma sem-cerimônia e o mesmo descompromisso do Asdrúbal no tratamento de um clássico. Ambas as posturas, coincidentemente, são amparadas numa falta de domínio e conhecimento das técnicas mais elementares de encenação, secundadas pela ausência de parâmetros rígidos de definição do teatro.

O caminho trilhado pelas duas equipes conduziria, necessariamente, à criação coletiva dos próprios textos. Nesse sentido, vale observar que os grupos que se interessam

pela criação de uma dramaturgia própria são aqueles que pretendem fazer do teatro um meio de auto-expressão. Tanto o Asdrúbal quanto o Pod Minoga, ainda que por caminhos diversos, querem fazer da cena um espaço de manifestação pessoal. Porque querem se expressar levando para o palco uma temática própria, baseada em dados de observação imediata do cotidiano — vida familiar, influências culturais, realidade social —, são praticamente forçados a escrever os próprios textos. Essa urgência de auto-expressão não consegue ser contida pelos diques de textos alheios que, como se viu, acabam por barrar apenas em parte essa torrente de desejos, emoções e vivências que, de qualquer modo, inunda o palco, submergindo a escritura original em que se baseava.

O grupo desloca, através desse procedimento, o centro de interesse da realidade fixada pela peça para o modo de contá-la, ou seja, para a relação que o conjunto de atores estabelece com determinado texto ou argumento. O texto passa a ser o meio que o grupo encontra para falar de si mesmo e, mais que isso, para mostrar uma determinada maneira de representar.

Esse recurso também fica evidente, apesar de mais orgânico, quando ligado aos textos criados pelo próprio grupo. Mesmo aí, interessa mostrar a maneira como aquele conjunto de criadores representa determinado assunto. A maneira de ser da juventude de classe média em *Trate-me leão*, o modo de criar um espetáculo, em *Aquela coisa toda*, uma determinada visão da cidade de São Paulo, em *Salada paulista*. O que se mostra, preferencialmente, em todos os casos, é um modo de execução, em que importa mais a mediação da qual o ator é sujeito. O que interessa na criação coletiva é essa maneira de mostrar, composta de uma série de habilidades e modos de desempenho que o ator desenvolve e exibe em cena no ato de criação do espetáculo. Como observa Bernard Dort, nesse caso "[...] só restaria aos espectadores admirar ou vilipendiar o engenho e a habilidade dos atores representando a si mesmos, em sua singularidade de comediantes, através das aparências enganadoras de um texto ou de uma fábula".[4]

A estrutura dos textos de criação coletiva denuncia sua origem. Como são fruto das várias contribuições individuais surgidas no processo de improvisações coletivas, a colagem é o procedimento básico de composição dramática. O texto sempre resulta da somatória dos vários elementos inventados por cada criador.

Às vezes essa colagem tem semelhança com a técnica de montagem cinematográfica, ou mesmo das histórias em quadrinhos, organizando os vários elementos levantados por justaposição, caso das peças do Pod Minoga ou do *Ubu* do Ornitorrinco. Mas apenas no Asdrúbal a montagem assume sua significação original, de colisão de duas imagens ou tomadas das quais brota uma terceira, síntese das outras. As cenas de *Trate-me leão*, que justapunham duas ou mais situações com desenvolvimento e desfecho diversos, ou o texto auto-referente de *Aquela coisa toda*, que a cada avanço permitia nova apreensão, caracterizam um procedimento emprestado à essa técnica, originariamente cinematográfica.

No Asdrúbal, a colagem, por poder contar com a organização e redação final de Hamilton Vaz Pereira, conseguia escamotear em parte a prolixidade gerada pelo convívio das várias contribuições individuais. Pois o texto, para fazer jus à sua origem coletiva, tinha de preservar democraticamente as contribuições, mesmo que à custa do excesso de informações concomitantes.

Já o Pod Minoga, que exatamente na fase profissional deixa de contar com um elemento depurador dos improvisos — é quando Naum Alves de Souza se afasta da equipe —, guardava nos textos todas as características de sua produção: a prolixidade, a irregularidade, a falta de ligação entre os fragmentos.

Outra característica a aparecer claramente nos dois grupos, resultante do processo de criação ou adaptação coletiva dos textos, é a invenção de uma estrutura ou temática posterior à produção dos improvisos, que passa a fornecer-lhes alguma unidade. Em *Ubu*, o Asdrúbal recorre ao circo como espaço continente das várias contribuições individuais; em *Trate-me leão*, descobre que o material selecionado e improvisado relacionava-se à juventude carioca; em *Folias bíblicas*, a produção de um grêmio de bairro justifica as diversas criações individuais; *Salada paulista* elege a cidade de São Paulo como elemento unificador dos diferentes esquetes.

Nesses textos, o processo de ligação entre os achados individuais é analógico, organizando por proximidade temática situações ou espaços semelhantes. Poucas vezes uma síntese ou um conceito norteia a reunião. As improvisações livres de que a peça se originou ganham um modo de organização e significação *a posteriori*.

Nesse sentido, é interessante observar que os grupos sempre lutam contra o excesso de dados que obtêm no processo de abrir as comportas da criatividade. *Trate-me leão* tinha oito horas de duração antes da estréia, posteriormente reduzidas para cinco e três. *Aquela coisa toda*, no período anterior à divisão da equipe, acumulava material para 12 horas de espetáculo. A *Farra da Terra* acabou sendo dividida em duas apresentações, devido à extensão. *Às margens plácidas* sofria de um excesso de informações que os criadores, mesmo depois da estréia, não conseguiam selecionar.

No processo de enxugamento dos textos, interfere a ligação afetiva embrionária que une os criadores ao fruto de seu trabalho exaustivo, que às vezes supera um ano de preparação. Em princípio, ninguém quer tirar nada da peça, pois tudo está intimamente ligado à vivência de cada um. Cada corte é encarado como uma perda, um desejo que não encontrou espaço de realização.

Outro procedimento que emerge da participação dos vários criadores são as clareiras expressivas, intercaladas ao espetáculo como uma espécie de reserva de manifestação individual. Naquele espaço, cada um pode dar o melhor de si.

Esses espaços estão presentes, de formas diversas, na maioria dos grupos estudados. No Ornitorrinco acontecem como exibições técnicas do *performer*, no Asdrúbal como auto-expressão individual, no Pod Minoga como monólogos dirigidos diretamente ao público, no Ventoforte como solos expressivos pessoais. Apenas no Mambembe o procedimento não se concretiza, talvez por uma definição mais tradicional do grupo, de interpretação de textos dramáticos com encenação de um diretor, o que limita o ator a um espaço restrito de auto-expressão.

A criação coletiva dos textos é concomitante à composição de um modo próprio de mostrá-los. Ambas são viabilizadas pelo jogo teatral. E essa é uma das mudanças mais radicais introduzidas pelos grupos de teatro, não apenas estes, mas toda uma tendência de criação coletiva de espetáculos, fenômeno cujo apogeu está no movimento *off-off-*Broadway da década de 60 nos Estados Unidos, onde os grupos buscavam descobrir novas técnicas, meios e formas de expressão através do sistema de jogos teatrais.

A diferença fundamental que separa o jogo teatral improvisado dos métodos de criação teatral tradicionais é seu objetivo específico: "[...] a transmissão de um sistema de atuação que pode ser desenvolvido por todos os que desejem se expressar através do teatro, sejam eles profissionais, amadores ou crianças."[5] Ou seja, o jogo não pretende formar atores através da transmissão de técnicas teatrais. Ao contrário, é o meio de descoberta dessas técnicas.

Na verdade, as improvisações realizadas pelos grupos para a criação de seu teatro partem exatamente do pressuposto de que o jogo teatral vai ser utilizado como mecanismo de desinibição do atuador em cena, visando a capacitá-lo a mostrar algum desempenho, menos do que a representação de uma personagem. O procedimento, presente com extrema evidência no Asdrúbal, é compartilhado pelo Ventoforte e Pod Minoga.

A relação com o jogo teatral faz-se através de vários pontos de contato. Primeiramente aparece a preocupação com a espontaneidade na representação. Os aspectos reguladores que um código formalizado impõe ao ator são evitados e substituídos por um sistema de atuação inventado durante o jogo. As diversas categorias de jogos usadas para o desenvolvimento de áreas específicas levam o jogador a adquirir habilidades que não se restringem ao trabalho com o discurso verbal. Ao contrário de um processo de criação intelectual e psicológico, o jogo teatral procura estimular no atuador a corporificação — aquilo que Viola Spolin chama de *physicalization*.[6] Em lugar de comunicar um objeto imaginário através da mímica tradicional, por exemplo, o jogador corporifica-o a partir de uma ação física.

Note-se a semelhança desse princípio com o trabalho corporal, presente tanto no Asdrúbal quanto no Ventoforte, porém mais evidente no primeiro, quando o palco vazio, sem nenhum recurso auxiliar de cenários ou objetos de cena, era preenchido pelo corpo do ator. Como no jogo teatral, os atores do Asdrúbal mostram o local e o tipo de ação desempenhada através da realização dos objetos imaginários.

O processo de atuação no teatro dos grupos deixa, portanto, de se amparar em métodos tradicionais de criação, para basear-se na atuação através dos jogos, desde os mais tradicionais, que servem apenas como recurso de liberação da ludicidade, até aqueles que se desenvolvem por meio de improvisações mais complexas, em que uma estrutura básica orienta a criação das cenas.

Pelo envolvimento criado na relação de jogo, que sempre visa à solução de um problema, o participante atua com liberdade, mas dentro do limite de algumas regras combinadas pelos próprios integrantes da equipe. A esse respeito, vale lembrar as várias combinações no processo criativo de *Trate-me leão*, que prescreviam a impossibilidade de apoios físicos e do uso de objetos.

Através do recurso aos jogos, a técnica é substituída pela exploração e descoberta de unidades mínimas de linguagem teatral. "Esta localização no detalhe dentro da complexidade da forma artística [...] cria a verdadeira atuação através da eliminação do medo da aprovação/desaprovação. A partir do foco aparecem as técnicas de ensino, direção, representação e improvisação de cena."[7]

As regras do jogo teatral estabelecidas dentro do próprio grupo, sem observação de modelos ou obediência a critérios de julgamento preestabelecidos, levam o criador a se soltar em cena, perdendo o medo de se expor e tornando-se, a partir dessa disponibilidade, um jogador generoso, para emprestar um termo do Asdrúbal.

No jogo teatral, a noção de ator — que equivaleria a intérprete de uma personagem — é substituída por jogador. O objetivo do jogo não é a interpretação, mas a atuação, que surge durante o processo e libera o participante da responsabilidade de criar uma personagem, para fixar-se no relacionamento que se faz em primeiro lugar com o companheiro de cena.

Viola Spolin elaborou seu sistema de jogos teatrais como conseqüência da experimentação prática de longos anos, desenvolvida em oficinas de trabalho para crianças. É importante lembrar que, coincidentemente, aqueles grupos que usam o jogo teatral em seu processo criativo acabam desenvolvendo um trabalho de educação, seja através de cursos livres ou da abertura de escolas.

Isto parece indicar que os novos procedimentos e técnicas criados pelos grupos durante os jogos e improvisações revestem-se de um caráter de ineditismo e originalidade e, mais que isso, ligam-se intimamente ao processo criativo e à linguagem teatral de seus inventores.

Assim é, por exemplo, que nenhum aluno vai procurar os cursos do Asdrúbal pensando em praticar exercícios de memória emocional ou impostação vocal. Trata-se de um interesse pelo processo particular de criação teatral desenvolvido pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Do mesmo modo, a Casa do Ventoforte é o local onde se exercitam, em oficinas coletivas, os procedimentos descobertos pelo grupo Ventoforte durante sua trajetória de produção teatral. Tanto é assim que os novos participantes do grupo são escolhidos nos cursos ministrados na casa, o que indica a formação de um novo tipo de atuador, dotado de meios expressivos diferenciais.

Também o Pod Minoga, principalmente por intermédio de Flávio de Souza, desenvolve cursos e ateliês de criação, que aplicam os exercícios inventados durante os vários anos de trabalho coletivo da equipe.

Outra característica dos cursos ministrados pelos grupos é que eles não se destinam à formação de atores. O objetivo é a transmissão de processos de criação e procedimentos de abordagem do fazer teatral destinados a todos aqueles que desejem se expressar através do teatro, sejam eles amadores ou profissionais.

Tanto no Asdrúbal quanto no Ventoforte é evidente um enfoque mais globalizante desse processo de trabalho. Os cursos funcionam como intrumentos não apenas de pesquisa de linguagem, mas de autodescoberta, extrapolando a realidade teatral para dirigir-se à personalidade integral do indivíduo.

Outro aspecto marcante na utilização do jogo teatral é o de não servir apenas à preparação dos espetáculos, mas se transformar em procedimento usado em cena. Nesse momento, o jogo deixa de ser um método de trabalho para tornar-se o próprio objeto do espetáculo. São exemplares, nesse sentido, *Aquela coisa toda* e *A farra da Terra*, do Asdrúbal. A primeira, mostrando o processo de criação do espetáculo que se apresenta em cena. A segunda, oferecendo-se ao público/aluno como um projeto de trabalho, que tem no inacabamento sua característica fundamental. O caráter de ensaio dos dois espetáculos, mais acentuado no segundo, em que gestos imprecisos e exercícios de criação eram colocados em cena (lembrem-se dos ensaios públicos), fazia do teatro do grupo mais processo que produto.

Além disso, os espetáculos funcionavam como modelos de criação, pois se ofereciam aos espectadores como estrutura aberta, amostragem prática de um processo de construção. Tanto em *Aquela coisa toda* quanto na *Farra da Terra*, os atores mostravam com que mecanismos fabricavam a ilusão teatral. No primeiro, a criação do teatro, com seus meios e técnicas de expressão, passava a gozar de existência autônoma, tornando-se objeto do espetáculo. No segundo, a ruptura dos limites da obra acabada transformava o grupo em propositor de situações, idéias e estímulos, e seu trabalho se fazia como teatro em progresso, viabilizado no contato com o público. Como observa Walter Benjamin, no texto "O autor como produtor", o que é determinante "é o caráter de modelo da produção, que está apta primeiramente a guiar outros produtores em direção à produção e, em segundo lugar, a colocar à sua disposição um aparelho melhorado. E este aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, em suma, quanto mais estiver em condição de transformar leitores ou espectadores em colaboradores".[8]

O teatro em progresso do Ornitorrinco, que prevê modificações em sua estrutura no contato com o público, mostra-se muito mais fechado se comparado à experiência do Asdrúbal. A necessidade de formalização rigorosa das soluções cênicas, construídas através de um desenho preciso, não convivia facilmente com a proposta de um teatro em transformação. O que acontecia, geralmente, é que a progressão acontecia de uma apresentação à outra, quando as soluções diferenciais eram incorporadas, buriladas e, a partir daí, repetidas de forma exatamente igual. A abertura para participação do espectador era feita através dos números de platéia, verdadeiras clareiras expressivas, que possibilitavam a incorporação do público e, ao mesmo tempo, a manutenção da estrutura rígida e do movimento rítmico que enformavam o espetáculo.

O Teatro do Ornitorrinco jamais utiliza o jogo teatral para a criação de suas peças. Apoiado em pesquisa teórica e discussão de idéias, segue um processo de trabalho conceitual que executa as soluções do projeto definido no trabalho de mesa. Esse processo parece indicar que o grupo já definiu, *a priori*, uma linguagem teatral e um instrumento de trabalho, restringindo-se apenas a adaptá-los e aplicá-los em cena. Não pretende descobrir, através de improvisações e jogos, um modo particular de fazer teatro. Empenha-se, ao contrário, na reciclagem de informações e técnicas estabelecidas, transformando-as para uso próprio. A representação esquemática do ator do Ornitorrinco, com gestos demonstrativos e explicativos e uma composição exterior das personagens, presidida pela discussão formal, funciona como exemplo do reaproveitamento das formas de representação antiilusionistas, mescladas a procedimentos contemporâneos, como é o caso da *performance*.

A diferença entre uma forma artesanal de encarar o teatro, em que os instrumentos de criação vão sendo descobertos durante o processo criativo — caso do Asdrúbal, Pod Minoga e Ventoforte —, e outra, com um caráter mais técnico, em que as conquistas definidas pela tradição serão reaproveitadas, compartilhada pelo Ornitorrinco, e em certo sentido, pelo Mambembe, repete-se no modo de preparação do ator. Dois exemplos antagônicos são suficientes para definir a separação, ambos referidos ao treinamento para o canto. Na *Mahagonny* do Ornitorrinco, os atores reproduziam gravações da ópera, faziam leituras de partitura, buscavam repetir um modo de cantar característico dos intérpretes das canções de Brecht e Weill. Tratava-se da imitação de um modelo. O Asdrúbal, na

Farra da Terra, pretendia "cantar normal", como fazia cotidianamente, inventando um jeito adequado às músicas que compunha.

A ênfase do Ornitorrinco na preparação técnica do ator, não ortodoxa, mas nem por isso menos exigente, pode ser confrontada com a postura do Asdrúbal, francamente antitecnicista, em que o ator não vale como especialista na arte de representar, mas como pessoa que se aprimora pelo alargamento da vivência. A busca de ampliação é justificável, pois tanto a personagem quanto o espetáculo são frutos dessa vivência, que tem de fazer-se cada vez mais rica para preencher o palco com experiências diferenciadas, acompanhando a progressão vital do criador.

Como intérprete de si mesmo, o ator do Asdrúbal liga o teatro às suas características pessoais, fazendo do palco um local de auto-expressão. A manifestação pessoal do criador, como se viu pelo percurso do grupo, vai sofrendo um aprofundamento. O código de expressão ligado a um extrato social determinado — a juventude de classe média carioca da década de 70 — vai sendo burilado teatralmente, para chegar ao desmascaramento do ator, a um desnudamento das máscaras sociais que lhe permite a multiplicidade expressiva, transformando-o em "ser potente e criador". O teatro torna-se instrumento de revelação pessoal, no caminho de exploração da diversidade e multiplicidade do ser humano.

O processo de criação da *Farra da Terra*, com a exploração do veio sensível do ator para sondagens perceptivas e emotivas, funcionava nessa direção. Os estímulos usados nos ensaios da *Farra*, especialmente os poemas e fábulas de procura imaginados por Hamilton Vaz Pereira, pretendiam ativar padrões de percepção desgastados, intensificando a sensibilidade dos criadores.

No percurso de investigação de outros níveis de realidade e sensibilidade, o Asdrúbal é acompanhado pelo Ventoforte, cujo teatro funciona como instrumento de prospecção de significados inconscientes. Para o grupo, a imagem teatral é o meio de mostrar cenicamente o arquétipo.

Já no Pod Minoga, os meios visuais de expressão revelam um interesse específico na formalização cênica. A manifestação do mundo pessoal dos criadores faz-se através da aparência desse mundo, dos ritos exteriores que lhe conferem existência plástica.

O disfarce também é o recurso preferencial do Teatro do Ornitorrinco. No grupo, o palco não é entendido como local de auto-expressão ou, mesmo, de manifestação pessoal. O que interessa é encontrar a melhor forma de comunicar as idéias do texto escolhido como ponto de partida. Daí a tentativa de fazer um teatro de comunicadores, de *performers*, em que interfere a idiossincrasia do ator. Pois, se o criador do Ornitorrinco não quer fazer da cena um local de auto-expressão, isso não o impede de usar o temperamento e a personalidade como recursos de estilo, marcas pessoais comunicativas. A idiossincrasia é convertida em habilidade técnica.

Enquanto para o Asdrúbal a condição técnica é conseqüência de um trabalho, para o Ornitorrinco é ponto de partida para a criação. Nesse sentido, é curioso examinar os valores que norteiam a seleção dos participantes dos dois grupos. Em ambos, existe a relação de trabalho entre amigos, que às vezes envolve apenas um núcleo central, em outras se estende por toda a equipe. Apesar disso, no Ornitorrinco as relações são mais profissionais, na medida em que existe a preocupação de convidar atores tecnicamente eficientes para participar dos espetáculos. A escolha do elenco para *Ubu* — os *performers*

circenses ou a atriz Rosi Campos, por exemplo — são uma amostragem da ênfase no desempenho que norteia as realizações do grupo.

Já no caso do Asdrúbal, acompanhado tanto pelo Pod Minoga quanto pelo Ventoforte, as escolhas são muito baseadas em relações afetivas ou até familiares. O bom ator é identificado com a "pessoa legal", que compartilha as mesmas visões de mundo da equipe. Para participar da reunião de amigos em que o grupo se converte, o criador deve estar sintonizado com a sensibilidade e as idéias do coletivo.

Seguindo essa valorização do aspecto afetivo, a comunicação palco–platéia também se liga à intensidade emocional do intérprete, principalmente nos casos do Asdrúbal e do Ventoforte. Mais que o acabamento formal preciso, valoriza-se a expressividade, a energia vital e a espontaneidade do ator. Ou, no caso específico do Pod Minoga, seu jeito próprio de representar, ainda que tecnicamente inábil.

No Ornitorrinco, acompanhado pelo Mambembe, há uma preocupação com o acabamento formal e com um treinamento do ator que o capacite à composição cênica eficiente. É interessante notar que os dois grupos partem de uma aproximação formal com o teatro, o Mambembe pesquisando e treinando a reprodução dos recursos de interpretação circenses e o Ornitorrinco baseando-se em determinadas concepções formais, que concretiza em cena de modo preciso.

O Pod Minoga, apesar de tentar uma abordagem formal por meio da paródia de clichês visuais emprestados de outros circuitos culturais, não se preocupa em reproduzi-los com exatidão. Em lugar de preparar-se tecnicamente para indicá-los em cena, faz da inabilidade um modo de aproximação com os códigos, abordados com base em seu jeito particular de ser. Dessa relação, que tenta fazer-se exercício de estilo, mas resulta em mais exercício que estilo, surge um outro código que, como se viu, não consegue definir claramente as fronteiras entre a paródia e o objeto que lhe serviu de inspiração.

Quanto à criação coletiva, existe em todos os grupos a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante. Na prática, constatam-se a diluição de uma divisão rígida de funções artísticas e uma democrática repartição de tarefas práticas, em que se definem por aptidão as áreas de influência dos participantes.

O que se pode chamar de criação coletiva, concretizada em dois grupos estudados — o Asdrúbal e o Pod Minoga —, é, em primeiro lugar, a supressão das separações entre o trabalho de cada especialidade, com a dramaturgia, a direção, a atuação, a cenografia ou os figurinos sendo de responsabilidade coletiva.

No Asdrúbal, por exemplo, todo o trabalho de criação gira em torno do ator ou de uma função que se poderia chamar de atuação. É esse ator que cria, através das improvisações ou do jogo teatral, todos os elementos de cena. O texto é elaborado ou adaptado coletivamente por meio de improvisos, depurados e reorganizados posteriormente por Hamilton Vaz Pereira.

É importante notar que, seguramente até a *Farra da Terra*, o que Hamilton Vaz Pereira apresentava ao grupo como proposta não era uma concepção cênica acabada, mas idéias ou estímulos que, exercitados no processo de improvisações coletivas, ganhavam uma formalização adequada às características de cada participante. A partir da *Farra*, Hamilton passa a funcionar como dramaturgo, apresentando um roteiro ao grupo que, apesar de trabalhado coletivamente nos cursos, será reelaborado e redigido por ele, prenunciando sua

prática teatral posterior, quando dirige, atua, escreve textos e compõe as músicas das peças. Pela trajetória de Hamilton, observa-se que no Asdrúbal as funções de dramaturgo, diretor e ator não são concebidas separadamente, mas resultam de um todo orgânico, em que os elementos são criados simultaneamente através dos improvisos.

Como sintoma dessa organicidade, o encenador ganha novos atributos. Em primeiro lugar, não lhe pertence a concepção do trabalho. O espetáculo é fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular. Se ainda cabe ao diretor a organização do todo, esta não visa a adequar-se a um projeto anterior com o qual procure harmonizar os elementos da montagem. Ao contrário, cabe a ele dispor, da melhor forma possível, todas as contribuições dos criadores. E, se é verdade que ele seleciona essas colaborações individuais, também é certo que tem de conservar a maior parte delas. De outro modo, corre o risco de descaracterizar o trabalho em sua premissa coletiva.

A par disso, percebe-se que o diretor do grupo não é mais aquele que encena uma peça. Ele escreve a direção ao mesmo tempo e do mesmo modo que escreve o texto, com base nas notações de improvisação, a partir das quais seleciona não apenas falas, mas atitudes, gestos, movimentos e achados visuais e sonoros. No Asdrúbal o diretor funciona como um coordenador, cujo método de trabalho consiste em utilizar a maior parte das colaborações dos atores.

Procurando garantir a representatividade, a direção perde, todavia, seu caráter conceptual. Liga-se muito mais à soma e organização das contribuições de cada criador em interação com o conjunto do que propriamente à transformação dessas contribuições através de releitura ou adequação a um projeto norteador.

Dos grupos estudados, o Pod Minoga foi aquele em que a criação coletiva encontrou operacionalização mais precisa. Depois da saída de Naum Alves de Souza, coincidentemente no início da profissionalização, a equipe deixa de contar com um coordenador que organize o material levantado coletivamente. A peça vai se acertando durante os ensaios e, posteriormente, no contato com o público. Na fase profissional, deixa de existir no grupo até mesmo uma liderança, que no Asdrúbal é evidente, com todos os criadores funcionando nas diversas áreas de atividade, desde a redação de textos até a confecção de telões ou bonecos.

Numa posição próxima à do Asdrúbal e do Pod Minoga aparece o Ventoforte, em que a criação dos trabalhos oscila entre a forte centralização em torno da figura de Ilo Krugli, dramaturgo, cenógrafo e diretor, e a diluição maior das funções artísticas, quando os espetáculos resultam de elaboração coletiva. De uma forma ou de outra, a liderança de Ilo Krugli no Ventoforte é inconteste, ainda que democrática, pois aproveita as criações da equipe para estruturar seu trabalho.

Ainda em relação à encenação, o Ornitorrinco apresenta a solução mais inusitada. Em lugar de definir os atores como fonte da produção cênica, o que parece definir melhor sua prática é a convivência de vários diretores. A função dos criadores aproxima-se de um trabalho de direção porque tanto Maria Alice Vergueiro, no princípio do grupo, quanto Cacá Rosset e Galízia, posteriormente, partiam de uma concepção inicial definida por estudo e pesquisa, com base na qual seguiam para o levantamento do espetáculo. Em todos os casos, o texto é sempre usado como pretexto para as invenções cênicas, que funcionam como núcleo de estruturação dos espetáculos. *Ubu* é o exemplo típico do

procedimento, ao valorizar truques teatrais e preocupar-se com o canto, o circo, a acrobacia e a música, para a composição de uma escritura cênica múltipla.

Sem ficar nesse exemplo extremo, em que Cacá Rosset significativamente assume sozinho a função de encenador, pode-se mencionar também *Mahagonny*, que centra a teatralidade no trabalho do ator e na participação musical. O ator concebe sua representação como um encenador, definindo uma partitura executada fielmente em cena. Planeja gestos, posturas, entonações e pausas do texto, construindo um trabalho de interpretação apoiado em sua inteligência crítica. Atua e, ao mesmo tempo, observa e controla sua atuação. Dirige-se em cena, emprestando de Brecht a tripartição ator–diretor–personagem.

A função de direção no Ornitorrinco, desenvolvida simultaneamente à atuação e à adaptação do texto, foi definida pelo grupo como um trabalho de *performers*. *Performer* entendido como o criador que unifica todas as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se o centro intelectual do trabalho. Adapta o texto, dirige, interpreta e concebe cenários e figurinos.

O objetivo da centralização é recuperar para o criador a concepção do projeto teatral. Como afirma Luiz Roberto Galízia,

> [...] os que querem transformar praticamente a arte teatral estão às voltas com inúmeros problemas táticos. O maior deles é o da recuperação da "cabeça" de um projeto. É por isso que o *performer* é ator, diretor, roteirista, cenógrafo. Não por opção estética, mas por desconfiança. O que se almeja é o direito de poder pensar artisticamente mais uma vez. De poder expressar a arte; o germe vital de nossas aspirações mais profundas e misteriosas, sem vendê-lo ao sistema ainda filhote. O artista deve querer usar sua profissão para expressar, sem pressões, conteúdos próprios.[9]

Completando o quadro dos grupos estudados, o Mambembe é a equipe que mais nitidamente conserva a divisão em funções, tanto as consideradas artísticas quanto as técnicas. Além do mais, a equipe nunca escreve seus próprios textos. A única exceção, considerando-se os espetáculos analisados, é *Vem buscar-me que ainda sou teu*, que mesmo surgido da pesquisa coletiva do circo-teatro foi redigido apenas por Carlos Alberto Soffredini. Acrescente-se a isso o fato de o grupo sempre dever seus projetos à iniciativa de um líder, no princípio Soffredini, mais tarde Calixto de Inhamuns.

Enquanto Soffredini esteve no Mambembe, desempenhou as funções de diretor, dramaturgo e coreógrafo, auxiliado por uma equipe que incluía cenógrafo, compositor musical e atores. Estes últimos, apesar de auxiliarem a produção do espetáculo e contribuírem com sugestões para sua elaboração, restringiam-se, na maioria das vezes, ao papel de intérpretes. Nesse sentido, são sintomáticos os convites que se fazem a vários profissionais de teatro para exercer funções específicas no grupo, dirigindo as montagens ou representando determinados papéis. Se as funções podem ser exercidas por alguém que não participa do processo coletivo, é porque não estão organicamente ligadas à concepção e criação geral dos espetáculos. Podem ser desempenhadas por qualquer especialista que as exerça com eficiência.

Talvez por esse motivo o Mambembe seja o grupo em que a pesquisa de linguagem teatral tenha chegado a resultados mais insatisfatórios. A impressão que se tem é que a linguagem do circo-teatro não passava por um filtro original, que a transformasse em procedimentos característicos daquela equipe de criação. Além do mais, a pesquisa

restringiu-se aos espetáculos iniciais, sendo posteriormente abandonada em benefício de um trabalho eclético, que não definia claramente seus objetivos e optava por projetos muito discrepantes, como é o caso de *Noite dos assassinos*, de José Triana, e *Foi bom, meu bem?*, de Luís Alberto de Abreu.

Outra característica da prática teatral dos grupos, presente em maior ou menor grau em todas as equipes pesquisadas, é o fim da divisão entre o trabalho considerado artístico — direção, atuação, cenografia — e as atividades técnicas de execução dessas concepções.

Em todos os grupos, de modo mais acentuado em início de carreira, quando as produções são pequenas e baratas, a criação tem o caráter de um trabalho de artesãos, em que a execução material das soluções cênicas é o próprio processo criativo. À medida que o participante manipula os materiais, inventa formas e conteúdos para a cena. Em outras palavras, o processo de produção material define a linguagem do espetáculo.

Constata-se em todos os grupos, à medida que a história avança, um encarecimento das produções que, paulatinamente, enfraquece o caráter artesanal que os definia originariamente, requerendo um aparato mais compatível com as possibilidades financeiras de um empresário.

Essa contradição, que envolve outras relações com o mercado de trabalho, como aluguel de casas de espetáculo e divulgação paga, acaba levando à dissolução da maioria das equipes, incapazes de solucionar o paradoxo de ser alternativo e, ao mesmo tempo, depender de um sistema de mercado.

As soluções cênicas colhidas a partir do trabalho artesanal diversificavam-se. No Asdrúbal e Ornitorrinco prevalecia o palco nu, onde poucos elementos definiam uma localização ou um clima especial para as cenas. Em ambos acontecia a essencialização do espaço, com a estrutura do palco substituindo os cenários construídos. Já o Pod Minoga e o Mambembe abusavam de cenários teatralistas, com uso de telões, palcos dentro do palco, bonecos e adereços, onde prevalecia a função decorativa.

O Ventoforte ocupa a zona intermediária entre esses dois extremos, apoiando-se em elementos sugestivos, com caráter expressionista, que tentam prefigurar a mitologia poética e inconsciente que a cena desenvolve.

Nos grupos que utilizam jogo dramático e improvisações em seu processo criativo, é importante observar a importância da ocupação do espaço pelo corpo do ator. Tanto no Asdrúbal quanto no Ventoforte, o ator define pelo movimento os mais diferentes lugares de ação, além de corporificar os objetos imaginários, dando-lhes realidade cênica. Daí a extrema flexibilidade e mobilidade dos atores dos dois grupos, que apresentam um excelente preparo corporal.

Talvez porque o treinamento seja feito através do jogo dramático, o ator tem uma técnica vocal inferior à corporal. A interpretação acontece por meio da intensidade emocional ou do humor contagiante, que substituem uma aproximação mais rigorosa das intenções e nuanças do texto.

De modo geral, como o texto, a interpretação e a encenação surgiram simultaneamente, têm uma relação orgânica que inviabiliza as análises mais tradicionais do espetáculo, definidas por setor de criação. Nesse caso, as especialidades deixam de interessar, pois se constata que, se o preparo vocal é inferior ao corporal, é porque o espetáculo se

apóia mais nos recursos de atitude, gesto, movimento e ritmo do ator do que na interpretação de um texto dramático, que exigiria um treinamento vocal mais específico.

Em relação ao cuidado com os recursos corporais de expressão, o Mambembe é o grupo em que o trabalho do ator mais se aproxima de um código estereotipado de gestos e posturas, adequado à representação dos tipos procurados. A ênfase na gestualidade exagerada é reforçada por adereços, figurinos, enchimentos e maquiagem, que funcionam como indicação das significações que o corpo do ator não preencheu.

No Pod Minoga o trabalho corporal praticamente não existe, pois o corpo do ator é usado como suporte à realização plástica que o grupo desenvolve.

Quanto ao Ornitorrinco, é um dos grupos que valoriza o treinamento corporal, preferindo, entretanto, buscá-lo entre especialistas. No caso de *Ubu*, por exemplo, quando a concepção do espetáculo requereu acrobacias e malabarismos, convocou-se o auxílio de artistas circenses, que se encarregavam das exibições corporais, deixando ao restante do elenco a demonstração das personagens ou de outras habilidades.

Em relação ao espaço cênico, as soluções mais radicais partem do Asdrúbal e do Ventoforte. Ambos chegaram a utilizar espaços não especificamente teatrais para suas apresentações. Atores e espectadores ocupavam posições cambiáveis, modificadas conforme os deslocamentos, gerando uma multiplicidade de pontos de vista e, ao mesmo tempo, permitindo o envolvimento físico do espectador.

Esse tipo de relação espacial, bastante utilizado na *performance,* foi chamado por Richard Schechner de *environmental theater* e acontecia tanto nos ensaios públicos da *Farra da Terra* quanto nos espetáculos ao ar livre do Ventoforte.[10]

No Ornitorrinco a localização espacial alternativa aconteceu no início dos trabalhos, no porão do Teatro Oficina. Entretanto, o espaço exíguo do porão não foi aproveitado de maneira radical, limitando-se os atores a uma aproximação maior com o público. Mais tarde o grupo passou a incorporar aos espetáculos números de platéia, quando solicitava abertamente a participação do espectador.

Apresentando-se, na fase amadora, no espaço do ateliê, o Pod Minoga conseguia a intimidade de um lugar aconchegante para relacionar-se com o espectador. No entanto, na fase profissional nunca ensaiou experiências de envolvimento físico do público, nem mesmo por meio de números de platéia, contentando-se em reconstruir nos teatros o palco restrito do ateliê.

Quando se focaliza o ator, percebe-se que sua função sofreu uma mudança de eixo na maioria dos grupos estudados. Em primeiro lugar porque o ator do grupo é resultado de um novo processo de trabalho. Com a modificação das condições de criação, ele deixa de ser um especialista na arte de interpretar personagens. Por exigência de sua prática, aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber e, às vezes, executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas. Enfim, deixa de ser apenas ator, se entendermos essa função como aquela do criador que se metamorfoseia na personagem, consubstanciando a representação.

Levado por essa série de exigências, o ator do grupo cria uma prática diferencial de trabalho. Operacionalizada por meio do jogo dramático e das improvisações, como no Asdrúbal, Pod Minoga e Ventoforte, ou de um planejamento conceitual da cena, como no Ornitorrinco, resulta na inauguração de um modo próprio de ser ator, que se

afasta da mera função de intérprete de uma personagem. Mantendo-se ainda como mediador do mundo imaginário projetado em cena, o ator do grupo trabalha todos os elementos que compõem o espetáculo. Nos casos extremos em que a criação coletiva fica mais caracterizada, como no Asdrúbal, no Pod Minoga e, às vezes, no Ventoforte, o texto está ligado à interpretação, à ocupação espacial, à concepção cenográfica. Não é possível isolar a técnica de atuação do mecanismo geral de construção da cena.

A centralização no jogo teatral e nas improvisações como meio de construção do espetáculo, se aplicada especificamente ao que se convencionou considerar o trabalho do ator, a construção da personagem, dá como resultado a permanência na fase anterior à formalização do desempenho. Tomando-se por modelo o método de Stanislavski, pode-se dizer que, tanto no Asdrúbal quanto no Ventoforte, o acento do processo criativo é deslocado para a preparação do ator, para aquilo que em Stanislavski define o processo criador de reviver, ou seja, a técnica interior do ator, que serve para mobilizar seu eu mais profundo em favor da personagem.

Enquanto Stanislavski continua o processo, buscando encontrar uma forma física para a personagem, que corresponda à imagem interior que o ator faz dela, os grupos estacionam nesse degrau, fazendo da preparação do ator — desrepressão, ampliação gestual, expressividade e espontaneidade — a própria forma que o desempenho adquire em cena.

Bernard Dort considera esse procedimento uma inversão do processo criativo proposto por Stanislavski, pois, negligenciando as exigências da representação, é para o reviver que esses atores direcionam seus esforços.

> Sem dúvida, a noção de exercício segundo Stanislavski está na origem de uma tal inversão. Compreendo que, inicialmente, a prática de tais exercícios, baseados na improvisação do ator, tinha por objetivo apenas "alimentar" seu texto (reforçá-lo com a presença do subtexto) e "criar", com seus próprios meios (interiores, mas também exteriores), o personagem imaginado pelo encenador. Mas, se para Stanislavski tratava-se de fazer o comediante passar do "processo criador de reviver" para o "processo de encarnação", para atingir, no final das contas, a arte de representar, muitos atores seguiram o caminho inverso. Recusando ou, pelo menos, negligenciando as exigências da "representação", é para a encarnação e, mais ainda, para o reviver que esses comediantes dirigiram seus esforços. Em última análise, eles não desejavam mais ser ou parecer um outro: o que eles queriam era ser eles mesmos, descobrir-se e fazer-se aceitar como tais.[11]

A localização do indivíduo no centro da cena, que o faz intérprete de si mesmo, acontece de forma diferente nos vários grupos estudados, não se concretizando apenas no Mambembe. Mesmo no caso do Ornitorrinco, em que há o reaproveitamento e a releitura de procedimentos já estabelecidos, eles vêm filtrados pelas idiossincrasias do ator, que os transforma em vocabulário próprio.

Em três grupos analisados, Asdrúbal, Ventoforte e Pod Minoga, o artista libera-se das técnicas tradicionais de criação teatral, não apenas por querer desvencilhar-se delas, mas simplesmente porque não as possui. Vai construir novas técnicas durante o processo criativo. Como decorrência da postura, é visível nesses grupos a perda em qualidade estética e formalização cênica, compensada por um ganho de espontaneidade, originalidade e, às vezes, pela quebra da representação.

A essa última característica liga-se um procedimento presente em todos os grupos estudados, à exceção do Mambembe, e que se refere à interpretação de personagens. Considerando-se a personagem como "a resultante do investimento de uma máscara sobre um actante" e como máscara o "signo ou conjuntos sígnicos que se superpõem ao actante e ao espaço" e considerando-se ainda que nesse componente da linguagem teatral, tanto quanto no cenário e jogo, é possível existir um elemento neutro, pode-se concluir que na representação dos grupos a personagem aproxima-se desse elemento neutro, aparentando um actante em quem não foi investida máscara nenhuma.[12]

Isso faz com que, nesse tipo de teatro, o acento se desloque da representação de personagens para a valorização da atuação e do desempenho em cena. Essa característica filia o teatro dos grupos a certos procedimentos de linguagens artísticas contemporâneas, especialmente da *performance.*

Como linguagem híbrida e como arte integrativa que escapa de delimitações disciplinares, a *performance* cobre uma ampla gama de manifestações, que oscila dos espetáculos caracterizados por grande espontaneidade até os altamente formalizados. Essa amplitude e complexidade de procedimentos permite comparações entre a *performance* e grupos tão diferentes como o Ornitorrinco e o Asdrúbal.

No caso do Ornitorrinco, por exemplo, constata-se que houve uma incorporação de experiências da *performance* principalmente em relação à criação de efeitos e formas de atuação. No que diz respeito à atuação, o *performer*, como o ator do Ornitorrinco, vai desenvolver e mostrar habilidades e idiossincrasias, chegando mesmo à criação de um vocabulário particular, que define um estilo. Trabalhando com habilidades físicas ou intelectuais, o *performer* deixa de ser intérprete de personagens para tornar-se um atuante. Mesmo que mostre uma personagem, tem antes de se mostrar em cena, trabalhando mais o desempenho que a interpretação. Quando existem personagens mais estruturadas, o *performer* mostra várias delas ao mesmo tempo. Mesmo quando se encarrega de apenas uma, como é o caso do Ubu representado por Cacá Rosset, o que define a aproximação é a entrada e saída constantes da personagem.

Como se pode ver, o desempenho performático tem proximidade com o distanciamento brechtiano, em que a personagem só pode ser mostrada a partir do comediante, de seu ponto de vista.

Define-se aí, entretanto, uma passagem fundamental que diferencia o *performer* do Ornitorrinco daquele do Asdrúbal. Pois, entre o "eu" do ator brechtiano e o "ele" da personagem, interpõe-se o comediante. O ator brechtiano mostra não apenas o comportamento dos homens/personagens, mas também o modo de apresentação desse comportamento, exibido através da forma de representação do ator.[13] Ou seja, o ator brechtiano não mostra a si mesmo em cena, como indivíduo singular, mas exibe um modo de representação. Quando sai da personagem, não é uma pessoa com gostos, relações familiares ou determinadas características emocionais. É um ator que se mostra no desempenho do ofício.

É o caso do ator do Ornitorrinco, que exibe em cena uma habilidade técnica cujo caráter estilístico e formalizado não se atenua por ser fruto de idiossincrasia.

Já no caso do Asdrúbal, a intenção é desenvolver um teatro em primeira pessoa, o que, se levado a efeito, romperia com a representação. É exatamente o limite tênue entre a representação e a vida, entre a pessoa e a personagem, entre o teatro e o não-teatro

que permeia as experiências do Asdrúbal. Apesar de não lhe faltar uma série de procedimentos eminentemente teatrais e até distanciadores, como a ironia, a paródia, os planos narrativos intercalados ou o estilo circense. De qualquer modo, o ator do Asdrúbal pretende mostrar-se em cena mais como pessoa do que como personagem.

A representação de algo sobre si mesmo, a auto-representação, é chamada na *performance* de "self as context".[14] A oscilação entre ator e personagem que acompanha o Asdrúbal desde o início do trabalho liga-se, portanto, a uma maneira mais geral de encarar a arte, que além de aproximar-se diretamente da vida valoriza o espontâneo e o natural em detrimento da formalização e do fechamento estético.

A partir da incorporação de personagens cotidianas e de atos comuns ao teatro, por meio de um repertório de movimentos, gestos e atitudes emprestados dos atores, o Asdrúbal diferencia-se do Ornitorrinco. No grupo o teatro não é sentido como um lugar separado da vida, mas como extensão de uma prática cotidiana em que o ser humano é mais livre para se expressar. O que se procura não é o procedimento teatral, mas a dramatização de uma vivência. Emprestando uma observação de Heloísa Buarque de Hollanda sobre poesia marginal, pode-se dizer que a prática do Asdrúbal é a teatralização da experiência do cotidiano e não o cotidiano teatralizado.[15]

Partindo da distinção de Heloísa, pode-se constatar que a mudança na produção dos poetas marginais é aplicável ao teatro do Asdrúbal. Ele não se afirma somente a partir dos espetáculos, de seus aspectos especificamente teatrais, mas de uma proposta mais globalizante da opção alternativa, que se liga ao espetáculo, à produção da peça e à própria vida desburocratizada dos atores. Como observa a autora a respeito dos poetas, essa atitude existencial sugere a rejeição ao sistema pelo descompromisso, que funciona como resposta à ordem do sistema.

A aproximação entre vida e teatro caracteriza uma participação profissional e vital indissociada, em que uma ganha sentido e força em relação à outra. É um teatro que exige, para realizar-se, "um physique-du-rôle não só físico, mas existencial".[16]

Exercitando a experiência existencial no palco, o Asdrúbal redescobre uma série de procedimentos da *performance*. Dela se aproxima pela utilização de recursos de multimídia, pela tentativa de escapar dos limites estritamente teatrais, através da interdisciplinaridade, pelo uso de processos de justaposição e colagem na elaboração dos espetáculos e da dramaturgia, pela ausência de linearidade temática, pela valorização do discurso visual, pela criação de roteiros como *storyboards*. É interessante constatar que a sintonia de procedimentos não acontece pelo conhecimento da *performance*, mas surge da prática teatral dos criadores.

Diferenciando-se da *performance*, o teatro do Asdrúbal é um teatro de ator. A *performance*, ao contrário, é o discurso da *mise-en-scène*, em que o *performer*, mesmo sozinho em cena, concorre com recursos espetaculares, tão importantes quanto sua presença.[17]

Nesse sentido, observa-se que o trabalho do Asdrúbal aproxima-se da *performance* na medida em que se afasta da centralização nos recursos expressivos do ator, o que ocorre na *Farra da Terra*. E o Teatro do Ornitorrinco aproxima-se da *performance* pela ênfase na encenação.

Considerando-se *happening* e *performance* como duas versões de um mesmo movimento — a *performance* seria o *happening* das décadas de 70/80 —,[18] tendo em vista que

a passagem do primeiro para a segunda implica aumento de esteticidade, decorrente tanto da necessidade de usar signos mais elaborados e rigorosos quanto do desejo dos artistas de uma obra mais delineada e menos bruta; pensando no *happening* como uma manifestação de não especialistas e na *performance* como um trabalho de artistas e especialistas, em que existe maior cristalização; lembrando ainda que o contexto de emergência do *happening* é a contracultura e o movimento *hippie*, enquanto a *performance* surge num período de niilismo, em que a resistência ao sistema se faz com o uso de suas próprias armas (como no movimento *punk*), pode-se deduzir que o Asdrúbal tem maior afinidade com o *happening*, do mesmo modo que o Ornitorrinco se aproxima da *performance*.

Diante do exposto, é fácil concluir que nem mesmo o Asdrúbal consegue inventar recursos totalmente originais de construção do teatro, o que configuraria, a essa altura, um contra-senso, tendo em vista a linguagem híbrida de grande parte do teatro contemporâneo, que reaproveita procedimentos e informações já trabalhados. Trata-se, no entanto, de apontar graus de invenção original, e é apenas nesse sentido que considero o Asdrúbal Trouxe o Trombone um caso exemplar.

Notas

[1] Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

[2] Alfred Jarry: Corpo e Espírito, curso ministrado no segundo semestre de 1982, no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA–USP.

[3] Sergei Eisenstein, "Montage of attractions", *The Drama Review*, mar., 1974, nº 18.

[4] Bernard Dort, "Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain", in *Théâtre en jeu*. Paris: Seuil, 1979, p. 224.

[5] Ingrid Dormien Koudela, *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 40.

[6] Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1982.

[7] Idem, op. cit., p. 21.

[8] Walter Benjamin, "L'acteur comme producteur", in *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero, 1978, p. 123.

[9] Luiz Roberto Galízia, "Teremos de ser radicais", *Ar'te*, São Paulo, 1984, nº 9, p. 19.

[10] Richard Schechner, *Environmental theater*. Nova York: Hawthorn Books, 1973.

[11] Bernard Dort, "Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain", in *Théâtre en jeu*. Paris: Seuil, 1979, p. 220.

[12] As citações são do ensaio "A significação no teatro", de José Teixeira Coelho Neto e Jacó Guinsburg, do livro *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 359- 74.

[13] Bernard Dort, "Des acteurs a la première personne?", in *Théâtre en jeu*. Paris: Seuil, 1979, p. 241.

[14] Richard Schechner, "Post modern performance: two views", *Performing Arts Journal*, 1978, nº 11, p. 16.

[15] Heloísa Buarque de Hollanda, "O espanto com a biotônica vitalidade dos 70", in *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 89.

[16] Renato Cohen, *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, p. 92.

[17] Idem, op. cit., p. 87.

[18] Todas as distinções a seguir são feitas a partir do livro de Renato Cohen, mencionado anteriormente.

Asdrúbal Trouxe o Trombone

O inspetor geral. Autor: Nicolai Gogol; adaptação: Asdrúbal Trouxe o Trombone; direção: Hamilton Vaz Pereira; cenário, figurino: criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone; coreografia: Mônica Vaz Pereira; administração: Carlos Alberto Dionísio; elenco: Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Jorge Alberto Soares, Luís Arthur Peixoto, Daniel Dantas, Janine Goldfeld, Julita Sampaio; produção: Asdrúbal Trouxe o Trombone; estréia: 20 de abril de 1974; local: Clube Israelita Brasileiro (Rio de Janeiro).

Ubu. Autor: Alfred Jarry; adaptação: Asdrúbal Trouxe o Trombone; direção: Hamilton Vaz Pereira; cenário, figurino: criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone; elenco: Jorge Alberto Soares, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Daniel Dantas, Luís Arthur Peixoto, João Carlos Mota, Gilda Guilhon, Julita Sampaio; produção: Asdrúbal Trouxe o Trombone; estréia: outubro de 1975; local: Teatro Experimental Cacilda Becker (Rio de Janeiro).

Trate-me leão. Autor: criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone; direção e texto final: Hamilton Vaz Pereira; cenário, figurino e adereços: Regina Casé e Patrícia Travassos; trilha sonora: Evandro Mesquita, Fábio Junqueira e Hamilton Vaz Pereira; iluminação: Jorginho de Carvalho; execução de iluminação: Ivanildo; sonoplastia: Hamilton Vaz Pereira/Kaká Dionisio; divulgação: Ruth Mezeck; administração: Paulo Conde; elenco: Patrícia Travassos, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Perfeito Fortuna, Fábio Junqueira/José Paulo Pessoa, Evandro Mesquita, Nina de Pádua; produção: Asdrúbal Trouxe o Trombone; estréia: 15 de abril de 1977 (Rio de Janeiro) — 5 de outubro de 1978 (São Paulo); encerramento: 5 de dezembro de 1978 (São Paulo); local: Teatro Dulcina (Rio de Janeiro)/Teatro Ruth Escobar — Sala Gil Vicente/Teatro das Nações (São Paulo).

Aquela coisa toda. Criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone; texto final e direção: Hamilton Vaz Pereira; cenário, figurino e adereços: Regina Casé; elenco: Patricia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães/Hamilton Vaz Pereira; iluminação: Jorginho de Carvalho; som: Ivan Marques; luz: Nenen; montagem geral: Paulão; eletricistas cênicos: José Augusto, Aurélio de Simoni, Nenen, Orlando Brum, Nivaldo, Wolmir Sese, Jimi Hendrix; flauta e guitarra acústica: Helena e Ricardo Barreto; programa: Evandro Mesquita; fotos: Marco Aurélio e Ricardo; colaboração: Chacal e Vicente Pereira; produção: Asdrúbal Trouxe o Trombone; estréia: 11 de novembro de 1980 (São Paulo); encerramento: 21 de dezembro de 1980 (São Paulo); local: Teatro Alfredo Mesquita.

A farra da Terra. Concepção, roteiro e direção: Hamilton Vaz Pereira; ambientação, cenografia, figurinos e objetos de cena: Zé Leonilson, Luiz Zerbini, Regina Casé, Roberto Nicoli, Sergio Niculitchef; músicas: Péricles Cavalcanti e Hamilton Vaz Pereira; preparação corporal e coreografia: Lena Brito; iluminação: Ivan Marque; vídeo: Via Vídeo — Ruth Slinger, Pascoal Mauro e Alexandre Negrão; operadores: Paulão (luz) e Tito (mesa de som); audiovisual: João Carlos Lutz; divulgação: Gilberto Lourenço e Marina Villara; direção de produção: Sw. Leeladhar; assistentes de produção: Maria Luiza Leal e Eduardo Zanata; fotos: Vivien Lando e Luís Stávale; maquiagem e guarda-roupa: Lu Martins; músicos: Banda Paris 400 — Antonio (sax, flauta, bateria), Pedro Luz (guitarra, violão), Zequinha (guitarra, baixo, trompete), Lulu (teclados), Nelsão (baixo e guitarra); Colaboração: Waldir Bettoi, Fábio de Souza Mafra, Gigi Nascimento, Selma Kuasne, Ary Scapin, Vick Muniz, William Castilho, Jean-Jacques, Cida Assis, Silvia Cléa, Antônio Carlos Gomes Pereira, Antônio Brandão, Luiz Gonzaga, Silvino Cardoso Lima e Aline Cristina; elenco: Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Hamilton Vaz Pereira, Lena Brito, Carina Cooper, Pedro Santos e Luiz Zerbini; produção: Asdrúbal Trouxe o Trombone; estréia: 4 de março de 1983; encerramento: 29 de maio de 1983; local: Teatro Sesc — Pompéia/Teatro Faap.

Teatro do Ornitorrinco

Os mais fortes. Autor: August Strindberg; direção coletiva do grupo; cenários e figurinos: criação coletiva do grupo; elenco: Maria Alice Vergueiro, Luiz Roberto Galízia, Cacá Rosset; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 6 de dezembro de 1977; data de encerramento: 12 de janeiro de 1978; local: porão do Oficina/Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill. Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; tradução: Paulo Herculano, Luiz Roberto Galízia e Cacá Rosset; coordenação geral: Cacá Rosset; elenco: Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, Luiz Roberto Galízia, Cida Moreira (piano); músicas: Kurt Weill, da ópera dos *Três vinténs*, de Bertolt Brecht, *Moritat, Dueto do ciúme, Jenny dos piratas, Tango do cafetãol, Canção de Salomãol, Canção dos canhões, Balada sobre a precariedade das condições humanas, Balada sobre a inutilidade do esforço humano*, de Ira Gershwin, *Saga of Jenny*, de Ogden Nash, *Surabaya Johnnyl, Em um berço tão dourado, Alabama song*; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 27 de agosto de 1977 (porão do Oficina); temporada no Museu de Arte de São Paulo: 17 de março a 4 de abril de 1978.

Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill (2ª versão). Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; direção: Cacá Rosset; elenco: Cacá Rosset, Cida Moreira, Luiz Roberto Galízia; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 12 de maio de 1982; data de encerramento: 14 de maio de 1982; local: Museu de Arte de São Paulo/ Centro Cultural São Paulo/Teatro Sesc — Pompéia.

Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill (3ª versão). Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; direção: Cacá Rosset; elenco: Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, Tânia Alves, Felix Wagner e Chiquinho Brandão; data de apresentação: 14 de agosto de 1983; local: Sesc — Pompéia (no evento 14 Noites de Performance).

Mahagonny songspiel. Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; tradução e adaptação: Cacá Rosset; direção: Cacá Rosset; direção musical: Cida Moreira; cenografia: Luiz Roberto Galízia e Victor Nosek; figurinos: Domingos Fuschinni; iluminação: Pedro Farkas; coreografia: Ana Motta; sapateado: André Bruno; orientação pugilística: Sidney Ubeda Campos; programação visual: Victor Nosek; luz: Yara Leite; fotos: Bob Wolfenson; costureira: Diva Ribeiro Rodrigues; elenco: Ana Maria Braga, Cacá Rosset, Denise Del Vecchio, Luiz Roberto Galízia, Antonio Carlos Brunet, Cida Moreira, Kátia Suman, Zeca Lennert (Ana Maria Brag substituída por Dadá Cirino); produção executiva e divulgação: Valéria Mendonça e Cyra Gomes Moreira; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 28 de maio de 1982; data de encerramento: 10 de outubro de 1982; local: Teatro Célia Helena/Centro Cultural São Paulo/Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Mahagonny songspiel (2ª versão). Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; direção: Cacá Rosset; direção musical: Felix Wagner; elenco: Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro, Dadá Cirino, Edith Siqueira, Felix Wagner, Zeca Lennert, Chiquinho Brandão; apresentações: 29 e 30 de abril de 1983.

Mahagonny songspiel (3ª versão). Autores: Bertolt Brecht e Kurt Weill; tradução, adaptação e direção: Cacá Rosset; elenco: Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro, Dadá Cirino, Chiquinho Brandão, José Rubens Chasseraux, Paulo Ivo, Denise Araceli, Félix Wagner, Zeca Lennert, Magaly Biff; direção musical: Félix Wagner; iluminação: Pedro Farkas; produção executiva: Bel Lamadrid; divulgação: Silvana de Oliveira; administração: Sônia Regina; fotos: Bob Wolfenson; laboratório: Maria Elisa dos Santos; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 21 de abril de 1984; data de encerramento: 22 de julho de 1984; local: Teatro Aliança Francesa.

O belo indiferente. Autor: Jean Cocteau; tradução: Maria Alice Vergueiro; direção: Cacá Rosset; fotos: Victor Nosek, Edith Siqueira; elenco: Maria Alice Vergueiro e Cacá Rosset; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 12 de julho de 1983 (reestréia: 12 de janeiro de 1984); data de encerramento: 12 de fevereiro de 1984; local: Centro Cultural São Paulo/Museu de Arte de São Paulo — pequeno auditório.

Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes. Autor: Alfred Jarry; tradução, roteiro e direção: Cacá Rosset; cenários e figurinos: Lina Bo Bardi; elenco: Cacá Rosset (Pai Ubu), Rosi Campos (Mãe Ubu), José Rubens

Chasseraux (Edileusa, a Lanterninha, capitão Bordadura, general Lascy), Chiquinho Brandão (Apresentador, Serrotista, Bugrelau, czar Alexis, Palhadino Girão), Christiane Tricerri (a Consciência, a rainha Rosamunda, Nejmetcharquie — dança do ventre, condessa de Vitepsk, czarete do Exército russo), Gilberto Caetano (rei Venceslau, o Urso, duque de Gurlandia, Mestre-cuca, Juiz, Soldado Polonês, o Cavalo das Finanças — cabeça, Trapezista, Malabarista, Pirofagista, Acrobata, Monociclista), Regina Lopes (Alfred Jarry, Mestre-cuca, Corda Indiana — Espectros, Juiz, Financista, Malabarista, Pirofagista, Acrobata, Soldado Polonês), Luís Ramalho (Mestre-cuca, Conspirador, Grão-duque de Posen, Juiz, Mensageiro, Soldado Polonês, Macaco, Homem Tocha, Trapezista, Acrobata, Pirofagista, Monociclista), José Wilson Moura Leite (Mestre-cuca, Conspirador, príncipe da Podólia, Juiz, Soldado Polonês, o Cavalo das Finanças — parte traseira, Malabarista, Acrobata, Monociclista), Beli Leal (Mestre-cuca, Conspiradora, Corda Indiana — Espectros, Juiz, Financista, czarete do Exército russo, Acrobata, Mababarista, Monociclista), Cássia Venturelli (Mestre-cuca, Conspiradora, Corda Indiana — Espectros, Juiz, Financista, Soldado Polonês, Domadora, Pirofagista, Monociclista). Banda Pataphysica: Júlio Vicente (teclados Dx-7), Zé Português (contrabaixo), Pedrinho Batera (bateria), Jean Trad (guitarra); assistente de realização: Victor Nosek; assistente de direção: José Rubens Chasseraux; assistente de cenografia: Miguel Angel Paladino; luz: Pedro Farkas; música: Pedrinho Batera e Jean Trad; coreografia: Pompeo; técnicas circenses: José Wilson Leite; figurinos circenses: Maria Elisa Costa; figurinos históricos: guarda-roupa do Teatro Municipal; cenotécnico: Henrique de Pace; marceneiro: Osvaldo Lisboa; execução de figurinos: Eunice Simões Alves; execução de figurinos circenses: Nina de Cássia; adereços: Alessandro Loria, Márcia Maria Benevento, Alejandro Ferrari; operador de luz: Pedro P. Geraldo; projeto gráfico: CPV; fotos: Bob Wolfenson, Ary Brandi; laboratório: Maria Elisa dos Santos; exposição Alfred Jarry: Victor Nosek e Miguel Angel Paladino; direção de produção: Riwka Tauba Schware; assistente de produção: Rosa Casalli; produção executiva: Maria Paula Salgado Brandão; produção: Teatro do Ornitorrinco; data de estréia: 25 de maio de 1985; data de encerramento: 30 de maio de 1987; local: Teatro João Caetano/Teatro Ruth Eseobar — Sala Gil Vicente.

Teledeum. Autor: Albert Boadella; tradução: Cacá Rosset; cenários, figurinos e programação visual: Miguel Paladino; direção e produção musical: Sérvulo Augusto; coreografia e assistência de direção: Lala Deheinzelin; iluminação: Abel Kopanski; cenotécnica e montagem: Os Hunos (Sandro e Baró); execução de figurinos: Ziria Oliveira da Rosa; produção executiva: Ciça Moraes; luz: Bonfante; sonorização: Tapeson (Ailton D'Angelo); operador de luz: Ney Piedade; operador de som: Dante Savi; fotos: Bob Wolfenson e Ary Brandi; divulgação: Rosi Campos; administração: Léo Brito; técnicos: Leno José, Dagô Marcelino; efeitos especiais: RR (Batman e Rick); elenco: Ary França, Gerson de Abreu, José Rubens Chasseraux, Mario Cesar Camargo, Norival Rizzo, Ricardo Blat, Rolney Facchini, Roseli Silva, Rosi Campos; data de estréia: 27 de abril de 1987; data de encerramento: 30 de dezembro de 1987; local: Teatro Ruth Escobar — Sala Gil Vicente.

Pod Minoga

Miscelânea. Criação coletiva do grupo Pod Minoga; elenco: Flávio de Souza, Dionísio Jacob, Carlos Moreno, Mira Haar, Naum Alves de Souza, Circe Bernardes, May Shuravel, Lucy Bouquet, Rose Carmona, Angela Baeder, Angela Grassi; produção: Pod Minoga; estréia: dezembro de 1972; local: Pod Minoga Studio.

São Clemente. Criação coletiva do grupo Pod Minoga; elenco: Flávio de Souza, Dionísio Jacob, Carlos Alves de Souza, Mira Haar, Regina Wilke, Baeder, Berenice Baeder, Carolina; produção: Pod Minoga; estréia: 1973; local: Pod Minoga Studio.

A fabulosa saga de Violeta Allegro. Criação coletiva do grupo Pod Minoga; elenco: Flávio de Souza, Dionísio Jacob, Carlos Alves de Souza, Mira Haar; produção: Pod Minoga; estréia: 1974; local: Pod Minoga Studio.

Cenas da última noite. Criação coletiva do grupo Pod Minoga; elenco: Flávio de Souza, Dionísio Jacob, Carlos Moreno, Naum Alves de Souza, Mira Haar, May, Regina Wilke, Angela Baeder, Berenice Baeder, Carolina, Lucy Bouquet, Angela Grassi, Pedro Alberto de Souza; produção: Pod Minoga; estréia: 1975; local: Pod Minoga Studio.

Folias bíblicas. Criação coletiva do grupo Pod Minoga: Carlos Moreno, Dionísio Jacob, Flávio de Souza, Mira Haar, Naum Alves de Souza, Pedro Alberto de Souza e Regina Wilke; músicas: Paulo Herculano; preparação corporal: J. C. Violla; cenografia, figurinos, seleção musical e direção: criação coletiva do Pod Minoga Studio; assistente musical: Azael de Magalhães Rodrigues; voz *off*: Cláudio de Souza; gravação: Estúdio da Clack; técnico de gravação: Zezinho; elenco: Angela Grassi (Leonor Nazarela), Carlos Moreno (Laércio dos Santos Sobrinho), Dionisio Jacob (Nadir de Castro), Flávio de Souza (Percival Teixeira), Mira Haar (Darei Lima), Pedro Alberto de Souza (Gregório Françoso); produção: Pod Minoga; data da estréia: 20 de julho de 1977; data de encerramento: 4 de dezembro de 1977; local: Teatro Experimental Eugênio Kusnet/Teatro Aliança Francesa Butantã/TUSP/Teatros municipais.

Salada paulista. Texto, cenários, figurinos, seleção e letras de músicas, direção: criação coletiva do grupo Pod Minoga — Angela Grassi, Carlos Moreno, Dionísio Jacob, Flávio de Souza, Mira Haar e Regina Wilke. Colaboração de Naum Alves de Souza e Pedro Alberto de Souza; Estrutura para cenários projetada e executada por Fernando Brettas e Marcelo Cecchi; voz *off*: Claudio de Souza; gravação: Amaury Sanches e Ana Escobar; sonoplastia: Fran; administração e divulgação: Artelino; fotos: Fran; produção: Pod Minoga Studio; data de estréia: 27 de junho de 1978; data de encerramento: 30 de dezembro de 1978; local: Teatro Martins Penna/ Teatro Paulo Eiró/Teatro Eugênio Kusnet/Teatro Igreja.

Às margens plácidas. Direção, cenários, figurinos: grupo Pod Minoga; autoria: criação coletiva do grupo Pod Minoga — Ana Luísa Fonseca, Dionísio Jacob, Regina Wilke, Cida Moreira; Redação do texto: Ana Luísa Fonseca, Dionísio Jacob, Flávio de Souza; assistentes de cenografia: Ciça Maringoni, Cristina Mutarelli, Iara Janra, Marcos Botassi, Paulo Caruso e Sylvia Mielnik; iluminação: José Possi Neto; sonoplastia: Cristina Mutarelli; voz *off*: Ana Luísa Fonseca; administração e divulgação: Artelino; foto do cartaz: Gualter Limongi Baptista; foto do programa: Djalma Limongi Baptista; direção musical: Cida Moreira; colaboração no cenário: Beto de Souza; fotos de divulgação: Fran; elenco: Angela Grassi (tia Ondina), Cida Moreira (Destino), Dionísio Jacob (Lourival), Flávio de Souza (Aldelair), Mira Haar (Soraya), Regina Wilke (Mary Anne); figurantes: Ciça Maringoni (Coincidência) e Marcos Botassi (Acaso); textos do programa: criação coletiva do Pod Minoga Studio; produção do programa: Faraó, Regina Wilke, Flávio de Souza, Ige D'Aquino e Dionísio Jacob; produção: Pod Minoga; estréia: 12 de junho de 1980; encerramento: 3 de agosto de 1980; local: Studio São Pedro.

VENTOFORTE

História de lenços e ventos. Autor: Ilo Krugli; direção geral: Ilo Krugli; cenários e figurinos: Ilo Krugli; músicas: Beto Coimbra e Caique Botkay; objetos de cena: Márcia Correa; direção musical: David Tygel; luz: Roberto Mello; elenco: Thaia Perez (Azulzinha), Paulo César Brito (rei Metal Mau/Telefonista), Paulo Freire (violão, guitarra), Márcia Correa (Branquinho/Cartaz, Giratória/Chuva), Marilda Alface (Galinha/Nuvem), Ilo Krugli (Papel/Guarda-chuva), Cynthia de Gusmão (flauta, viola, percussão), todo o elenco (lenços grandes, lencinhos, nuvens, soldados, telefone, vento), Ilo Krugli, Márcia Correa, Paulo César Brito (bonecos); produção: Teatro Ventoforte Ltda.; data de estréia: fevereiro de 1974, no Festival de Teatro Infantil de Curitiba; estréia em São Paulo: 14 de junho de 1980; encerramento em São Paulo: 10 de maio de 1981; local: Teatro Ventoforte.

Da metade do caminho ao país do último círculo. Autor: Ilo Krugli; direção geral: Ilo Krugli; cenários e figurinos: Ilo Krugli; estréia: 2º semestre de 1975; local: MAM e Teatro Gláucio Gil (Rio de Janeiro).

As pequenas histórias de Lorca. Autor: Federico Garcia Lorca; diretor: Ilo Krugli; cenógrafo e figurinista: Ilo Krugli; música: Beto Coimbra, Caique Botkay e Ilo Krugli; direção musical: David Tygel; orientadora corporal: Ausonia Bernardes; iluminação: Jorginho de Carvalho; iluminador: Queca Vieira; assistente de figurinos: Maria Luiza Souza; elenco: Angela Cresta (Jovem, Enfermo, Criado de D. Cristóvão, Espantanuvens, Pitiflor), Ilo krugli (Povo, Tenente-coronel, D. Cristóvão), Neuza Navarro (Velha dos Caracóis, Guarda-civil, Mãe de Amargo, Mãe de Sinhá Rosita, Barbeiro), Paulo César Brito (Marinheiro, Sargento, Jovem,

Poeta, Pai de Rosita, Toca-tambor), Pedro Veras (Povo, Cigano, Cavalo, Cocoliche), Regina Costa (Mãe da Donzela, Jovem, Cavaleiro, Mosquito, Toca-flauta), Ronaldo Mota (Povo, Jovem, Guarda-civil, Contrabandista, Sapateiro, Cansa-almas, Toca-viola), Sérgio Habibe (Povo, Jovem, Toca-violão), Silvio Correia Lima (Estudante, Povo, Amargo, currito, Toca-castanholas), Sônia Piccinin (Donzela, Guarda-civil, Cavalo, Povo, a Hora, Contrabandista), Xuxa Lopes (Povo, Guarda-civil, Sinhá Rosita); produção: Teatro Ventoforte Ltda.; direção de produção: José Maria Tamas; data de estréia: outubro de 1976 (Porto Alegre); estréia em São Paulo: 3 de junho de 1977; encerramento em São Paulo: 3 de julho de 1977; local: Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Mistério das nove luas. Autores: Ilo Krugli, Paulo Cesar Brito, Sonia Piccinin; direção, cenário e figurinos: Ilo Krugli; música: Ronaldo Mota; coordenação musical: David Tygel; iluminação: Jorginho de Carvalho; objetos de cena: equipe Ventoforte; equipe de produção: coordenação geral — Nana Moreira; administração/divulgação — Carolina Freitas e Umberto Magnani; contra-regra: Luís Paulo Campos; operador de luz: Ivan; elenco: Ilo krugli (Palhaço Não Sei), Loy de Andrade (Velha das Ervas, Apresentadora do Circo), Márcia Correa (Menina do Cabrito, Onça), Paulo Cesar Brito (Porteiro do Claro, Dono do Circo), Regina Costa (Contramestra; Apresentadora do Circo, Domadora), Ronaldo Mota (Contramestre, Homem Especial), Sonia Piccinin (Porteiro do Escuro), Tião (Cabrito), Todos (Brincantes/Homens da Mata, Gente do Circo); músicos: Ronaldo Mota (violão), Ignez Perdião (viola, flauta, cavaquinho, clarinete), Damilton Viana (percussão), Tião (percussão); produção: Teatro Ventoforte; data de estréia: novembro de 1977, no Teatro Ginástico (Rio de Janeiro); estréia em São Paulo: 6 de outubro de 1979; local: Teatro Procópio Ferreira.

Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão. Autor: Ernesto Albuquerque; direção artística: Ilo Krugli; cenário, figurinos e adereços: Ilo Krugli; confecção de cenários e bonecos: Heloisa de Andrade e Paulo Lotufo; música: Ronaldo Mota; iluminação: Jorginho de Carvalho; operador de luz: Luiz Paulo Peixoto; assistentes de diretor: Sonia Piccinin e Paulo Cesar Brito; contra-regra: Luiz Campos Filho; elenco: Ilo Krugli (Professor Constantino), Paulo Cesar Brito (Epaminondas), Sonia Piccinin (Dalva), Ronaldo Mota, Damilton Viana, Teo Silva, Márcia Corrêa, Regina Costa, José Antonio P. Carvalho; produção: Teatro Ventoforte Ltda.; diretor de produção: Beatriz Veiga; supervisão: Humberto Braga; data de estréia: novembro de 1978, em Artigas, Uruguai; estréia em São Paulo: 20 de junho de 1979; encerramento em São Paulo: 12 de julho de 1979; local: Teatro Municipal (de 20 a 24 de junho)/Teatro Arthur Azevedo (de 27 de junho a 12 de julho).

História do barquinho, esse menino navegador. Autor: Ilo Krugli; direção: Ilo Krugli; cenário e figurino: Ilo Krugli; música: Ronaldo Mota; elenco: Ilo Krugli (Aranha), Paulo César Brito (Barquinho), Liek, Marta Ozzetti, Thaia Perez (Narradora), Graziela Rodrigues (Irupê), Tião Carvalho, Pedrão do Maranhão; produção: Grupo Ventoforte; data de estréia: 3 de outubro de 1981; local: Teatro Ventoforte

Luzes e sombras — Venha cantar e dançar. Roteiro, textos e direção: Ilo Krugli; levantamento de cantigas de roda: Paulo Freire e Cintia de Gusmão; máscaras e bonecos: Oswaldo Gabrielli; elenco: Isa Vehára, Marina Marcondes, Marilde Belo, Pepão Maranhão, Rosa Comporte, Tereza Herling e Inês; produção: Teatro Ventoforte; estréia: 25 de maio de 1981; encerramento: 20 de dezembro de 1981; local: Teatro Ventoforte.

História de fuga, paixão e fogo. Texto baseado em *Os fugitivos*, de Alejo Carpentier; adaptação e direção: Ilo Krugli; elenco: Alice Gonçalves, Berenice Boeder, Fernando Gatti, Márcia do Maranhão, Tião Carvalho, Graziela Rodrigues, Thaia Perez, Ilo Krugli, Paulo César Brito; produção: Grupo de Teatro Ventoforte; estréia: 5 de novembro de 1982; encerramento: 31 de dezembro de 1982; local: Teatro Sesc — Pompéia.

Estou fazendo uma flor. Autores: Javier Villafane, Trsitan Klingsor e Ilo Krugli; direção: Ilo Krugli; músicos: Marcus Vinicius (flauta), Marta Ozetti (flauta e percussão) e Tião Carvalho (violão e viola); produção: Teatro Ventoforte; elenco: Ilo Krugli e Osvaldo Gabrieli; estréia: 15 de janeiro de 1983; encerramento: 30 de dezembro de 1983; local: Teatro Ventoforte/Teatro Martins Penna.

As quatro chaves. Autor e diretor: Ilo Krugli; músicas: Fernando Gatti, Ignes Carvalho e Pedrão do Maranhão; produção: Teatro Ventoforte; elenco: Jorge Boris, José Marcos, Márcia Cabral, Selma Bustamante; estréia: 15 de maio de 1983; local: Teatro Ventoforte.

Brinquedos da noite. Criação coletiva do grupo Ventoforte; figurinos: Ilo Krugli e Paulo César Brito; iluminação: Roberto Mello; produção: Grupo Ventoforte; elenco: Anna Van Steen, Fernando Gatti, Luís Carlos Laranjeiras, Regina Celi, Rosa Comporte, Jacqueline Schein, Jorge Bóris, Márcia Cabral, Paulo da Rosa, Pedrão do Maranhão, Rita Coelho, Wagner Bonnetti; estréia: 21 de agosto de 1983; local: Teatro Ventoforte.

Caminhadas. Autor e diretor: Ilo Krugli; pesquisa de movimento, concepção e coreografia: Graziela Rodrigues, Tião Carvalho e Ilo Krugli; iluminação: Roberto Mello; cenários e figurinos: Ilo Krugli; máscaras: Osvaldo Gabrieli; realização de cenários: Luís Carlos Laranjeira, Pedrão do Maranhão e Ilo Krugli; cenotécnica: Antonio Chimanski; contra-regra: Antonio Carlos Heleno Victório, Luís Carlos Laranjeiras e J. Marcos; costureira: Geralda; arte do cartaz: Carlos Pave Pavetto; coordenação de produção e divulgação: José Marcos e Liliana Iacocca; apoio de produção: Thaia Perez, Edilson Castanheira, Nelly Frizzo, Marllia Litvin e Jorge Bóris; administração: José Marcos; letra e música: Tião Carvalho e Ilo Krugli; músicos: Cássio Roberto Picollo, Fernando Gatti, Isa Uehara, Marcus Vinicios e Pedrão do Maranhão; produção: Ventoforte; elenco: Graziela Rodrigues (Esperança), Tião Carvalho (Salvador Sabiá), Fania Espinosa, Osmar Emídio e Ricardo Cipriano (Filho). As crianças integram o grupo 16 Meninos da Treze de Maio, dirigido por Penha Pietra; estréia: outubro de 1983; encerramento: 29 de janeiro de 1984; local: Teatro Ventoforte.

Os cisnes selvagens. Adaptação do conto do Hans Christian Andersen, por Ilo Krugli; direção: Ilo Krugli; produção: Ventoforte; elenco: Thelma Bonavita, Mary Gelman, Sidney Cerchiaro, Laurent Matari, Suely Mazze; músicos: Fábio, Toninho e Ana Elisa; data de estréia: 14 de abril de 1984, no Parque da Aclimação.

O labirinto de Januário. Autor: Ilo Krugli; direção: Ilo Krugli; assistência de direção: Paulo César Brito; produção: Grupo Ventoforte; elenco: Ana Maria Carvalho, Fátima Campidelli, Ilo Krugli, Laurent Lueien, Luís Laranjeiras, Luri de Almeida, Ocimar Barbosa, Paulo de Rosa, Rosa Comporte, Selma Bustamante, Sidney Cerehiaro, Sueli Cerchiaro; músicos: Edgar Lippo, Pedrão do Maranhão, Wagner Bonetti, Marta Ozetti; cenários e adereços: Ilo Krugli, Luís Laranjeiras, Edilson Castanheira; figurinos: Ilo Krugli, Ana Maria Carvalho; iluminador: Beto Melo; administração, produção executiva e divulgação: Armindo Rodrigues Pinto; estréia: 30 de novembro de 1985; encerramento: 29 de dezembro de 1985; local: Teatro Ventoforte.

Choro Lorca. Autor: Federico Garcia Lorca; adaptação e roteiro: Ilo Krugli; produção: Casa do Ventoforte; direção: Ilo Krugli; trabalho corporal e assistência coreográfica: Paulo Cesar Brito; projeto cenográfico, visual, figurinos: Ilo Krugli; iluminação: Roberto Mello; bonecos e objetos de cena: Luís Carlos Laranjeiras; músicas e direção musical: Ronaldo Mota; arranjos instrumentais: Ruy Weber; divulgação: Gilberto, Marina; administração: Thereza Freitas; elenco: Ilo Krugli, Thaia Perez, Paulo Cesar Brito, Rosa Comporte, Fátima Campidelli, Lena Sã, Paulo da Rosa, Luís Carlos Laranjeiras, Lauri de Almeida, Laurent Lucien; músicos: Edgar Lippo, Bene Castro Aleixo, Paulo Roberto Souza Campos, Márcia Fernandes, Marta Ozzeti; estréia: 5 de novembro de 1986; encerramento: 28 de dezembro de 1986; local: Teatro Ventoforte.

Mambembe

A vida do grande dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. Autor: Antonio José da Silva; adaptação e direção: Carlos Alberto Soffredini; direção musical e músicas: Tato Fischer, Ricardo e Mário César Camargo; cenário e figurinos: Irineu Chamiso; elenco: Douglas Salgado, Suzana Lakatos, Noemi Gerbelli, Rubens Brito, Tato Fischer, Simone Carvalho (substituída por Mirtes Mesquita e Rosi Campos, sucessivamente), Eurico Sampaio, Júlio de Moraes, Flávio Dias, Eunice Mendes, Calixto de Inhamuns, Mário César Camargo, Ednaldo Freire, Artelino Macedo, Sérgio Rosseti, Ruardo; produção: Projeto Mambembe do Sesc; estréia: dezembro de 1976; local: Praça da República — São Paulo/Santos/Centro Campestre do Sesc/Teatro Anchieta — São Paulo.

O diletante. Autor: Martins Penna; adaptação e direção: Carlos Alberto Soffredini; direção musical e músicas: Tato Fischer; cenário e figurinos: Beth Correia e Eurico Sampaio; coreografia: Carlos Alberto

Soffredini; assistente de coreografia: Noemi Gerbelli; elenco: Calixto de Inhamuns, Tato Fischer, Rubens Brito, Rosi Campos, Noemi Gerbelli, Flávio Dias, Eurico Sampaio, Maria do Carmo Soares, Ednaldo Freire; cenotécnico: Ednaldo Freire; perucas e maquilagem: Lu Martins; programação visual: Eurico Sampaio; produção: Grupo de Teatro Mambembe; direção de produção: Eurico Sampaio; produção executiva: Eurico Sampaio e Maria do Carmo Soares; data de estréia: 15 de agosto de 1977; local: Teatro João Caetano/Teatro Arthur Azevedo/Teatro Martins Penna.

A farsa de Inês Pereira. Autor: Gil Vicente; direção: Carlos Alberto Soffredini; cenários e figurinos: Eurico Sampaio; músicas, arranjos e direção musical: Tato Fischer; programação visual: Eurico Sampaio; coreografia: Carlos Alberto Soffredini; assistente de coreografia: Noemi Gerbelli; cenotécnico: Ednaldo Freire; perucas e maquilagem: Lu Martins; elenco: Eugênia de Domênico, Noemi Gerbelli, Rubens Brito, Flávio Dias, Rosi Campos, Tato Fischer, Ednaldo Freire, Calixto de Inhamuns, Maria do Carmo Soares, Eurico Sampaio, Carlos Alberto Soffredini; produção: Grupo de Teatro Mambembe; direção de produção: Eurico Sampaio; produção executiva: Eurico Sampaio e Maria do Carmo Soares; marketing: Calixto de Inhamuns; administração: Rubens Brito; data de estréia: 3 de outubro de 1977; local: Teatro João Caetano/Teatro Ciranda.

Noite dos assassinos. Autor: José Triana; direção: Roberto Vignati; cenários e figurinos: Ednaldo Freire; elenco: Calixto de Inhamuns (Lalo), Rosi Campos (Cuca), Carmem Soares (Beba); produção: Grupo Mambembe; data de estréia: 7 de abril de 1979; data de encerramento: 5 de agosto de 1979; local: Teatro Ruth Escobar — sala do meio.

Vem buscar-me que ainda sou teu. Autor: Carlos Alberto Soffredini; direção: Iacov Hillel; cenógrafo: Irineu Chamiso Jr.; coreógrafa: Jussara Amaral; iluminação: Iacov Hillel e Cacá D'Andretta; operador de luz: Cacá D'Andretta; produção executiva: Eurico Sampaio; direção musical e música: Wanderley Martins; produção: Grupo Mambembe; fotos: Ary Brandi; elenco: Berenice Raulino (D. Virgínia, Sal, Canastra), Calixto de Inhamuns (Ruy Canastra), Ednaldo Freire (Brilhantina, Pimenta), Enierre Rachel (Cancionina Song, Canela), Genézio de Barros (Lologigo Valadão, Cravo, Criado), Maria do Carmo Soares (Aleluia Simões, Mãezinha), Rosi Campos (Amada Amanda, Açúcar), Wanderley Martins (Campônio); data de estréia: 30 de outubro de 1979; data de encerramento: 20 de janeiro de 1980; local: Teatro Célia Helena/Circo dos Bancários/Teatro Martins Penna.

Foi bom, meu bem?. Autor: Alberto de Abreu; direção: Ewerton de Castro; direção musical: Tato Fischer e Wanderley Martins; coreografia: Juçara Amaral; cenografia: Ednaldo Freire; aderecista: Sérgio Lopes; fotos e divulgação: Ary Brandi; costureira: Zíria Oliveira da Rosa; cartaz: Sian e Nori Figueiredo; programa: Alexandre Rocha; músicos: Zero Freitas, Sérgio Roberto Chica, Eliane Gambini; divulgadora: Rosi Campos; administração: Genésio de Barros e Alberto de Abreu; produção executiva: Espedito Hilton Leonel; elenco: Ana Lúcia Cavalieri, Calixto de Inhamuns, Genésio de Barros, Norival Rizzo, Maria do Carmo Soares, Rosi Campos; produção: Grupo Mambembe; estréia: 11 de novembro de 1980; local: Sala Guiomar Novaes — Auditório MEC–FUNARTE.

Cala boca já morreu. Autor: Alberto de Abreu; direção: Ednaldo Freire; cenários e figurinos: Marisa Rebolo; trilha sonora: Zero Freitas; adereços: Petronio Nascimento; iluminação: Calixto de Inhamuns; cenotécnico: França; costureira: Ziria Oliveira da Rosa; elenco: Maria do Carmo Soares (Pedinte, Dona da Pensão, Viúva, Estrada de Rodagem, Dona de Casa, Operário, Entrevistado Ra), Rosi Campos (Marcelona, Cantora de Ópera, Vizinha, Mestre de Cerimônias, Brasília, Guarda, Operária, Dona de Pensão, Dona de Bar, Entrevistadora), Noemi Marinho (Mariazinha, Portuguesa, Vizinha, Estrada de Rodagem, Líder de Fábrica, Cronometrista, Namorada, Entrevistadora, Juscelino), Genésio de Barros (João Saquarema), Norival Rizzo (Casca Grossa, Sr. Artidônio, Antônio Flávio, Ferrovia, Juscelino, Zé Bétio, Operário, Corintiano), Wanderley Martins (Atílio Ronchetto, Anarquista, Operário); produção: Grupo Mambembe S/C Ltda.; estréia: 6 de novembro de 1981; encerramento: 10 de janeiro de 1982; local: Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Besame mucho. Autor: Mário Prata; direção: Roberto Lage; produção executiva: Débora Annemberg; cenário: Augusto Francisco; figurino: Marisa Rebollo; costureira Ziria Oliveira da Rosa; direção musical: Zero Freitas;

preparação corporal: Augusto Pompeo; cartaz: José de Anchieta; fotos: Ary Brandi; cenotécnicos: Walter Emilio e Jorge Avelino; divulgação: Silvia Quinze; programa: Luiz Udaquiola Laport; iluminação: Antonio Bezerra; elenco: Genésio de Barros (Xico), Maria do Carmo Soares (Olga), Norival Rizzo (Tuca), Rafaela Puopolo (Dina), Paulo Drummond (Ele), Renata Soffredini (Ela); produção: Grupo Mambembe; estréia: 5 de novembro de 1982; local: Auditório Augusta.

Minha nossa. Autor: Carlos Alberto Soffredini; coordenação geral: Grupo Mambembe; produção: Grupo Mambembe; cenários e figurinos: Irineu Chamiso; assistente de cenografia e adereços: Petronio Nascimento; composição, direção musical e trilha sonora: Zero Freitas; elenco: Norival Rizzo (Ra-Re-Ri-Ro-Rumar)/Maria do Carmo Soares (a Louca)/Paulo Drummond (o Pai de Todos Nós), Eunice Mendes (a Mãe de Todos Nós), Renata Soffredini (Uiara, a Mochileira, a Moça das Goiabas, o Pierrô Azul), Ednaldo Freire (o Padre, a Irmã Emília, o Dono da Lanchonete), Fernando Neves (o Conde, o Policial, o Homem do Guichê, o Agenciador, o Comerciante, Wilian); músicos: Sé Zurawski (arranjos e cordas)/Lê Zurawski (sopros)/Lucky Luciano (contrabaixo)/Sergio Roberto Chica (percussão e climas) Zero Freitas (arranjos e piano); preparação corporal: Augusto Pompêo; operador de luz: Sérgio de Oliveira; operador de som: Marcelo Andrade; maquinistas: Dirceu Bicudo, Edson Freire; costureira: Ziria de Oliveira; maquiagem: Marco Antonio Stocco; fotos: Zé Américo e Vítor; cartas: Mário Cafiero; preparação de ator: Gabriel Vilela; divulgação: Gilberto Lourenço e Marina Vilara; programa: Marketing Teatral; produção executiva e administrativa: Grupo Mambembe; estréia: 6 de julho de 1984; encerramento: 26 de agosto de 1984; local: Espaço Cultural Mambembe.

Inimigos de classe. Autor: Nigel Williams; direção geral: Márcio Aurélio; adaptação: Márcio Aurélio e Grupo Mambembe; cenário: Márcio Aurélio e Ednaldo Freire; figurinos: Genésio de Barros; sonoplastia: Zero Freitas; iluminação: Márcio Aurélio e Sérgio Barbosa; elenco: Ednaldo Freire, Fernando Neves, Genésio de Barros, Hugo Napoli, Marcelo Andrade, Norival Rizzo, Reinaldo Rezende, Sérgio Barbosa; fotos: José Américo; divulgação: Noemi Marinho; produção: Grupo Mambembe; estréia: 28 de agosto de 1985/4 de outubro de 1985; encerramento: 15 de setembro de 1985/5 de janeiro de 1986; local: Centro Cultural São Paulo — Sala Jardel Filho/Teatro Mambembe.

Bibliografia

ANUÁRIOS DE ARTES CÊNICAS — 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

ASLAN, Odette. *L'acteur au XXe. siécle.* Paris: Seghers, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris.* Paris: Librairie Générale Française, 1972.

BEHAR, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista.* Barcelona: Barral, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht.* Paris: Maspero, 1969.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le theatre.* Paris: L'Arche, 1967.

_____. *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny.* Paris: L'Arche, 1983.

_____. "Pequeno organon para o teatro", in *Estudos sobre teatro.* Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália, s. d.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte.* Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1984.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht.* Trad. Fátima de Spuza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COELHO NETO, José Teixeira. *Em cena, o sentido.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *Uma outra cena.* São Paulo: Polis, 1983.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem.* São Paulo: Perspectiva, s. d.

DORT, Bernard. *Lecture de Brecht.* Barcelona: Seix-Barral, 1973.

_____. *O teatro e sua realidade.* Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *Théâtre en jeu.* Paris: Seuil, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. "Montage of attractions", *The Drama Review.* Nova York: New York University/School of the Arts, mar., 1974, nº 18.

GALÍZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, Jacó. "O teatro no gesto", *Polímica,* São Paulo, 1980, nº 2, pp. 47-50.

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde — 1960/1970.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

INDEPENDENTES. *Arte em Revista.* São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, out., 1984, nº 8.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais.* São Paulo: Perspectiva, 1984.

LIMA, Mariângela Alves de. "Quem faz o teatro", in: *Anos 70 — Teatro.* Rio de Janeiro: Europa, 1979.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MIGNON, Paul-Louis. *Panorama du théâtre au XXe. siècle.* Paris: Gallimard, 1978.

MOLES, Abraham. *O kitsch.* Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião.* São Paulo: Proposta, 1982.

PASTA JR., José Antonio. "Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo", *Arte em Revista.* São Paulo, mar., 1980, nº 3.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982). Trajetória de uma rebeldia cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PÓS-MODERNO. *Arte em Revista.* São Paulo: Centro de Estudos de Arte Brasileira Contemporânea, ago., 1983, vol. 5, nº 27.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo: Buriti, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SALVAT, Ricard. *El teatro de los años 70.* Barcelona: Peninsula, 1974.

SCHECHNER, Richard. *Environmental theatre.* Nova York: Hawthorn Books, 1973.

SILVEIRA, Nise da. *Jung. Vida e obra.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMON, Alfred. *Le théâtre à bout de souffle?.* Paris: Seuil, 1974.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Vem buscar-me que ainda sou teu. São Paulo, 1979, mimeo.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Críticas e artigos em jornais e revistas

ALMEIDA, Miguel de. "Ilo, o sonho infantil agora no teatro adulto", *Folha de S. Paulo,* 14 dez., 1981, p. 19.

_____. "No Rio, a polêmica do trombone de Asdrúbal", *Folha de S. Paulo,* 22 abr., 1980, p. 27.

"AQUELA COISA TODA: 12 ATOS SOBRE A PROFISSÃO DE ATOR", *O Estado de S. Paulo,* 16 jan., 1980, p. 14.

"AQUELA COISA TODA, SHOW-TEATRO QUE CHEGA A UM PALCO DE SÃO PAULO", *O Estado de S. Paulo,* 5 out., 1978, p. 19.

ARCO E FLEXA, Jairo. "Criando juízo", *Veja.* São Paulo, 25 jan., 1980, nº 616, p. 78.

_____. "Grau superior", *Veja.* São Paulo, 24 dez., 1975.

"OS ASDRUBALS AGORA NA HORA DO CIRCO", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 6 nov., 1978, p. 15.

"'ASDRUBALS' TRAZEM SEU TEATRO PARA SÃO PAULO", *O Estado de S. Paulo,* 5 out., 1978, p. 19.

BELINKY, Tatiana. "Lenços ao sopro do vento forte", *Folha de S. Paulo,* 13 jul., 1980, p. 50.

_____. "Uma peça que sabe respeitar o público", *Folha de S. Paulo,* 7 jul., 1978, p. 11.

BISORDI, Gisella. "Brecht e Weill na festa do Ornitorrinco", *Folha de S. Paulo,* 1º maio, 1982, p. 37.

BRAGA, Suzana. "O pessoal do despertar lança o Projeto Três. O jovem teatro se organiza", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 6 fev., 1981, p. 5.

"BRECHT E WEILL NA APRESENTAÇÃO DO ORNITORRINCO", *O Estado de S. Paulo,* 1º maio, 1982, p. 22.

"BRECHT-WEILL: OUTRA VEZ PELO ORNITORRINCO", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 28 maio, 1982, p. 18.

"CAETANO E ASDRÚBAL, A UNIÃO EM UM ELEPÊ", *Folha da Tarde*. São Paulo, 23 mar., 1983, p. 20.

CAMPOS, Pedro Redig de. "Uma alegre improvisação sobre o palco", *Jornal da República*. São Paulo, 15 jan., 1980, p. 9.

CARDOSO, Jari. "Sossega leão", *Folha de S. Paulo*, 19 nov., 1978, Folhetim, nº 96, pp. 8-11.

CARDOSO, Luiz Carlos. "A estética da irreverência", *Visão*. São Paulo, 12 jun., 1985, p. 81.

CARVALHO, Jorginho de. "Entrevista", *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, jul., 1980, nº 86, p. 18.

CHACAL. "Esse tal de rock'n roll", *Folha de S. Paulo*, 23 fev., 1983, p. 24.

COELHO NETO, José Teixeira. "Quando uma arte é utópica?", *Ar'te*. São Paulo, outono, 1982, nº 2, p. 7.

"COMO UMA PEÇA VAI A NANCY", *Folha de S. Paulo*, 26 maio, 1975.

"CORAÇÃO DE MÃE À ESPERA DO PÚBLICO", *Folha de S. Paulo*, 30 out., 1979, p. 35.

DEL RIOS, Jefferson. "Aldebarã jovem para lembrar Itália Fausta", *Folha de S. Paulo*, 30 jun., 1979, p. 33.

______. "Calderón de la Barca sonhando como Vitor", *Folha de S. Paulo*, 15 nov., 1978, p. 37.

______. "Como tocar trombone com sopro de leão", *Folha de S. Paulo*, 17 nov., 1978, p. 35.

______. "Lucidez de um drama popular sem folclore", *Folha de S. Paulo*, 13 set., 1979, p. 35.

______. "Margens plácidas da infância cor de anil", *Folha de S. Paulo*, 30 jul., 1980, p. 27.

______. "Não perca. Na carrera do Divino", *Isto É*. São Paulo, 19 set., 1979, p. 72.

______. "Paulistanos risonhos na salada da cidade", *Folha de S. Paulo*, 27 out., 1978, p. 41.

______. "Peripécias populares com alguma anarquia", *Folha de S. Paulo*, 11 nov., 1981, p. 27.

______. "Porque é sábado e o palco está iluminado", *Folha de S. Paulo*, 14 abr., 1979, p. 23.

______. "Quando os medalhões navegam o rio Tietê", *Folha de S. Paulo*, 17 out., 1979, p. 29.

______. "Teatro cubano sem armadilhas", *Folha de S. Paulo*, 10 abr., 1979, p. 35.

DEL RIOS, Jefferson. "O trombone do leão e a coisa do Asdrúbal", *Folha de S. Paulo*, 18 nov., 1980, p. 25.

_____. "Uma chave de ouro no começo da primavera", *Folha de S. Paulo*, 20 dez., 1979, p. 35.

_____. "Uma visão alegre do circo de lona furada", *Folha de S. Paulo*, 7 nov., 1979, p. 31.

_____. "Um Brecht jovem e demolidor", *Folha de S. Paulo*, 23 jun., 1982, p. 23.

_____. "Vitalidade e humor: e o Policarpo no palco", *Folha de S. Paulo*, 31 ago., 1978, p. 43.

"DO CLÁSSICO IBSEN ÀS LOUCURAS DO ASDRÚBAL", *Folha de S. Paulo*, 4 mar., 1983, p. 35.

"DUAS OPÇÕES: DO TEATRO DE TEXTO DE IBSEN À CRIAÇÃO DO ASDRÚBAL", *O Estado de S. Paulo*, 4 mar., 1983, p. 15.

"EM COMUNIDADE SE FAZ TEATRO E HUMOR", *Última Hora*. São Paulo, 28 jun., 1978, p. 13.

"E OS JOVENS PÕEM A BOCA NO TROMBONE, OUTRA VEZ", *Folha de S. Paulo*, 9 out., 1978, p. 23.

"FOLIA CRIATIVA DE LENÇOS E VENTOS", *Folha de S. Paulo*, 27 jul., 1980, p. 48.

"FOLIAS BÍBLICAS DO POD MINOGA", *Folha de S. Paulo*, 19 ago., 1977, p. 42.

"AS FOLIAS (BÍBLICAS) DO POD MINOGA", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20 jul., 1977, p. 12.

"AS FOLIAS DE UM GRUPO EXPERIMENTAL", *Folha de S. Paulo*, 21 jul., 1977, p. 37.

FUSER, Fausto. "Esta última farsa merece ficar nos palcos", *Última Hora*. São Paulo, 31 maio, 1978, p. 11.

FUSER, Fausto. "Leões trombonistas ensinam juventude e alegria", *Última Hora*. São Paulo, 14 out., 1978, p. 16.

_____. "O teatro está em dívida e a dança em festival", *Última Hora*. São Paulo, 19 ago., 1978, p. 18.

_____. "Sonho é transformado em pesadelo", *Última Hora*. São Paulo, 21 dez., 1978, p. 16.

GALÍZIA, Luiz Roberto. "Teremos de ser radicais", *Ar'te*. São Paulo, 1984, nº 9, p. 19.

GALVÃO, João Cândido. "A grande festa", *Veja*, 10 jul., 1985, p. 117.

GARCIA, Clóvis. "A força do mamulengo aliada ao jogo teatral", *O Estado de S. Paulo*, 23 jun., 1979, p. 18.

GARCIA, Clóvis. "A história recente no palco", *O Estado de S. Paulo*, 21 ago., 1980, p. 24.

______. "Comédia, alívio de tensões", *O Estado de S. Paulo*, 20 set., 1980, p. 19.

______. "No palco, contos e jogos infantis", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 abr., 1981, p. 10.

______. "Peças experimentais importantes", *O Estado de S. Paulo*, 31 out., 1985, p. 24.

______. "Pequeno grande teatro de Lorca", *O Estado de S. Paulo*, 19 jun., 1977, p. 20.

______. "Uma adaptação não muito feliz de Kafka", *O Estado de S. Paulo*, 15 mar., 1977, p. 12.

______. "Uma equipe que estacionou", *O Estado de S. Paulo*, 1º set., 1978, p. 14.

______. "Um clima exacerbado de neuroses", *O Estado de S. Paulo*, 7 abr., 1979, p. 11.

______. "Um espetáculo expressivo de nossa cultura popular", *O Estado de S. Paulo*, 9 set., 1979, p. 38.

"GERAÇÕES EM CONFLITO OU CENAS DOS ANOS 60", *O Estado de S. Paulo*, 25 ago., 1978, p. 11.

GIOBBI, César. "Cacá Rosset. Ou: a cabeça do Ornitorrinco", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 5 jul., 1985, p. 14.

______. "Ubu, uma introdução a Jarry", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 maio, 1985, p. 9.

GODOY, Carlos Ernesto de. "Pesquisa séria em tom de farsa", *Isto É*. São Paulo, dez., 1981, nº 260, p. 10.

______. "Um Brecht-Weill providencial", *Isto É*. São Paulo, jun., 1982, nº 286, p. 8.

GOES, Marta. "Aquela roupa toda", *Isto É*. São Paulo, 16 mar., 1983, p. 3.

GOLDFEDER, Sônia. "Folias na ribalta", *Isto É*. São Paulo, 29 maio, 1985, p. 46.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Os apóstolos da ousadia teatral abrem a cortina", *Folha de S. Paulo*, 12 dez., 1982, p. 63.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "História de Ilo, menino navegador", *Folha de S. Paulo*, 2 out., 1981, p. 33.

______. "A rebeldia domada e pasteurizada", *Folha da Tarde*. São Paulo, 28 nov., 1985, p. 17.

______. "A transgressão agoniza no Brasil", *Folha de S. Paulo*, 28 nov., 1985, p. 41.

GUIMARÃES, Carmelina. "Tem cara do Asdrúbal", *Visão*. São Paulo, 21 mar., 1983, p. 57.

Guzik, Alberto. "Aplausos para todos", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 jun., 1985, p. 5A.

_____. "Aquela coisa toda", *Isto É*. São Paulo, 1980, nº 205, p. 9.

_____. "O filho do Carcará", *Isto É*. São Paulo, 1980, nº 188, p. 6.

_____. "Os filhos de Dulcina", *Isto É*. São Paulo, 15 out., 1980, nº 199, p. 8.

_____. "Grandeza de pequenas histórias", *Última Hora*. São Paulo, 18 jun., 1977, p. 11.

_____. "As margens plácidas", *Isto É*. São Paulo, 1980, nº 184, p. 7.

_____. "A mulher no palco", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22 nov., 1985.

_____. "A noite dos assassinos", *Isto É*. São Paulo, 30 maio, 1979, p. 53.

_____. "Não perca. Vem buscar-me que ainda sou teu", *Isto É*. São Paulo, 14 nov., 1979, p. 83.

_____. "O processo do processo", *Última Hora*. São Paulo, 12 fev., 1977, p. 11.

_____. "Quem tem medo de Itália Fausta?", *Isto É*. São Paulo, 11 jul., 1979, p. 71.

_____. "Três mitos para atrair um outro: o público", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 ago., 1985, p. 6A.

_____. "Ubu em dois festivais e no interior com os amadores", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 jul., 1985, p. 5A.

_____. "Um texto com quase cem anos. Mas ainda atual", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21 jun., 1985, p. 4A.

_____. "A volta do Pai Ubu", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 set., 1985, p. 4A.

"O humor irreverente do Pod Minoga", *Última Hora*. São Paulo, 17 ago., 1978, p. 13.

"Os Iks e seu triste encontro com a civilização", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 maio, 1976.

Lacerda, Marco Antonio de. "Regina Casé, premiada intérprete de si mesma", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 out., 1978, p. 27.

Lando, Vivien. "Folias patafísicas no reino de Ubu, primeiro e único", *Folha da Tarde*. São Paulo, 25 maio, 1985, p. 23.

Lando, Vivien. "Irreverentes, bem-humorados: são eles, os ornitorrincos", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 set., 1982, p. 21.

LANDO, Vivien. "Nos porões de ensaio, o teatro de 85", *Folha de S. Paulo*, 13 jan., 1985, p. 62.

_____. "O Projeto Jarry e fantasia", *Folha da Tarde*. São Paulo, 29 jan., 1985, p. 17.

_____. "O surrealismo embrionário de Jarry", *Folha de S. Paulo*, 27 jan., 1985, p. 55.

_____. "O Teatro do Ornitorrinco encontra a Patafísica", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio, 1985, p. 49.

_____. "Teatro joga forte para emplacar em 85", *Folha da Tarde*. São Paulo, 14 jan., 1985, p. 20.

_____. LARA, Paulo. "O Asdrúbal trouxe o trombone volta a São Paulo", *Folha da Tarde*. São Paulo, 10 nov., 1980, p. 34.

_____. "Cala boca já morreu, no Eugênio Kusnet", *Folha da Tarde*. São Paulo, 5 nov., 1981, p. 26.

_____. "O excelente Mahagonny voltou", *Folha da Tarde*. São Paulo, 22 jul., 1982, p. 24.

_____. "A farra da Terra, novo espetáculo do Asdrúbal, já está em cartaz", *Folha da Tarde*. São Paulo, 7 mar., 1983, p. 26.

_____. "Os filhos de Dulcina no assobradado do TBC: o intenso programa da Casa do Ventoforte", *Folha da Tarde*. São Paulo, 15 jul., 1981, p. 20.

_____. "O grupo Ornitorrinco, de volta. Até dia 16 no Teatro Célia Helena", *Folha da Tarde*. São Paulo, 2 jun., 1982, p. 22.

_____. "Mahagonny, agora no Centro Cultural de São Paulo", *Folha da Tarde*. São Paulo, 29 jun., 1982, p. 19.

_____. "Mahagonny, um espetáculo incrível", *Folha da Tarde*. São Paulo, 30 jul., 1982, p. 20.

_____. "O Mambembe de volta", *Folha da Tarde*. São Paulo, 26 out., 1981, p. 35.

LARA, Paulo. "Os mitos do sexo numa comédia musical. Hoje", *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 nov., 1980, p. 22.

_____. "Paisagens bíblicas em forma de revista", *Folha da Tarde*. São Paulo, 28 jul., 1977, p. 30.

_____. "Trate-me leão", *Folha da Tarde*. São Paulo, 2 out., 1978, p. 46.

_____. "Uma criação coletiva no Teatro Célia Helena", *Folha da Tarde*. São Paulo, 24 out., 1980, p. 22.

LARA, Paulo. "Uma crítica em tom de comédia", *Folha da Tarde*. São Paulo, 18 ago., 1978, p. 26.

_____ "Uma salada e seus temperos", *Folha da Tarde*. São Paulo, 7 set., 1978, p. 26.

LAVIGNE, José. "Depoimento", *Dyonysos*. São Paulo, 1986, nº 27, p. 247.

LEITE, Ana Maria de Cerqueira. "Do humor francês a um clássico de Dias Gomes", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20 maio, 1985, p. 18.

_____. "Tchecov, leitura, festival...", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23 set., 1985, p. 30.

_____. "Teatro alternativo", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 8 nov., 1985, p. 19.

LIMA, Mariângela Alves de. "Apropriação indevida de clichês", *O Estado de S. Paulo*, 5 jul., 1980.

_____. "Estímulo a novas associações", *O Estado de S. Paulo*, 1º jul., 1978, p. 10.

_____. "O teatro bonito e delicado do Asdrúbal", *O Estado de S. Paulo*, 13 mar., 1983, p. 38.

_____. "Toda a ironia de Brecht na criação do Ornitorrinco", *O Estado de S. Paulo*, 23 jun., 1982, p. 16.

_____. "Um espetáculo que oferece muitas opções dramáticas", *O Estado de S. Paulo*, 16 abr., 1977, p. 8.

_____. "Um espetáculo muito bagunçado", *O Estado de S. Paulo*, 15 ago., 1987.

_____. "Verdades amargas de forma sedutora", *O Estado de S. Paulo*, 31 ago., 1978, p.17.

LOPES, Maria Amélia Rocha. "E o Asdrúbal Trouxe o Trombone chegou para ficar", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 mar., 1983, p. 18.

LOPES, Rui Fontana. "Comovente e inesquecível encontro de teatro e poesia", *O Estado de S. Paulo*, 10 out., 1981, p. 18.

_____. "O mistério das nove luas", *Isto É*. São Paulo, 24 out., 1979.

_____. "A verdade de uma festa popular: luzes e sombras", *O Estado de S. Paulo*, 12 jul., 1981, p. 40.

MACIEL, Luís Carlos. "Um espetáculo que é o triunfo do ator", *Veja*. São Paulo, 1980, nº 594, p. 65.

MACKSEN, Luiz. "Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão", *Isto É*. São Paulo, 17 jan., 1979, p. 52.

MAGALDI, Sábato. "A arte de brincar no palco, sem pedir licença", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 ago., 1978, p. 14.

_____. "O Asdrúbal, estimulante mais uma vez", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 nov., 1980, p. 16.

_____. "Caipira, sim. Mas, sem a máscara do palhaço", *Folha de São Paulo*, 27 out., 1979, p. 16.

_____. "O caminho para uma nova linguagem dentro do teatro", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 set., 1979, p. 15.

MAGALDI, Sábato. "O canhestro, o ridículo, o engraçado Dalva Galvão", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 jul., 1977, p. 11.

MAGALDI, Sábato. "Certinho demais para os sonhos de Alice", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 jul., 1978, p. 24.

_____. "O comovente testemunho de uma época, feito de comédia e facadas", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 out., 1978, p. 17.

_____. "Dois talentos. Mas aqui, desperdiçados", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 set., 1980, p. 23.

_____. "Emoção estética brasileira. Em um espetáculo irresistível", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 set., 1979, p. 14.

_____. "Entre neste jogo forte. E participe até a última cena", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 abr., 1979, p. 21.

_____. "A fértil cerimônia de Arrabal, capaz de abalar as platéias mais insensíveis", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 jun., 1977, p. 13.

_____. "Os filhos do Carcará, às vezes rindo fora de hora", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31 jul., 1980, p. 20.

_____. "Graça espontânea, mas fácil de esquecer", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 jul., 1979, p. 17.

_____. "Os Iks, um drama muito além da ficção", *Jornal da Tarde*. São Paulo, mar., 1976.

_____. "Kafka, domesticamente caricaturado", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 fev., 1977, p. 28.

_____. "Mahagonny em nova e deliciosa versão. Para fazer os americanos rirem", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 abr., 1984, p. 10.

MAGALDI, Sábato. "A oportuna lição de brasilidade do velho Policarpo Quaresma!", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 6 set., 1978, p. 18.

_____. "Strindberg, Corinthians, juntos na mesma Kombi", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 dez., 1977, p. 17.

_____. "Três peças tentando vencer o espectro de uma crise", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 maio, 1978, p. 13.

_____. "Ubu, onde tudo é engraçado. Sem cansar", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1º jun., 1985, p. 8.

_____. "Uma boa diversão, por um grupo que já fez melhor", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 dez., 1980, p. 17.

_____. "Uma escolha audaciosa: montar esse texto de Calderón", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 8 nov., 1978, p. 20.

_____. "Uma importante afirmação do teatro brasileiro", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 8 nov., 1979, p. 21.

MAGALDI, Sábato. "Uma Mahagonny teoricamente impecável. Mas...", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 jul., 1982, p. 11.

MAGALDI, Sábato. "Um estado de graça ligando os atores ao público", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23 jun., 1979, p. 15.

_____. "Um grande espetáculo feito de coisinhas", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7 jun., 1977, p. 19.

"MAHAGONNY, EM DEZ *ROUNDS*, PELO ORNITORRINCO", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 maio, 1982, p. 18.

MARINHO, Celso. "Molière surpreende Regina Casé", *Folha de S. Paulo*, 16 out., 1978, p. 25.

MARINHO, Flávio. "Visão exacerbada", *Visão*. São Paulo, 25 dez., 1978, vol. 13, nº 53, p. 77.

MASSI, Augusto. "Roberto Schwarz põe as coisas no lugar", *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 nov., 1987, p. A-57.

MEDEIROS, Francisco. "Uma emocionante experiência de vida. Durante nove luas", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 out., 1979, p. 11.

MENDES, Osvaldo. "As folias bíblicas do Pod Minoga", *Última Hora*. São Paulo, 18 jul., 1977, p. 10.

M. G. L. "Um painel sobre o teatro no circo", *O Estado de S. Paulo*, 1º nov., 1979, p. 20.

MICHALSKI, Yan. "Aquele impasse todo", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 24 jan., 1980, Caderno B, p. 8.

_____. "O inspetor trombonista", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 1º out., 1974.

_____. "Nossos desconhecidos vizinhos", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, mar., 1980.

_____. "Ubu asdrubalino: a concepção", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 30 out., 1975.

_____. "Ubu asdrubalino: a execução", *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 31 out., 1975.

MOREIRA, Heloisa de Araújo. "Texto de Machado de Assis, numa experiência universitária: Ilo Krugli na Europa", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 3 jun., 1981, p. 16.

MOSTAÇO, Edélcio. "Alice no mesmo lado do espelho", *Arte em Revista.* São Paulo, out., 1984, nº 8, p. 115.

_____. "A imaginação no poder", *Folha de S. Paulo*, 29 maio, 1985, p. 40.

MOTTA, Nelson. "Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projeto assombroso", *O Globo.* Rio de Janeiro, 12 ago., 1980, p. 34.

NATALE, Denise. "O pessoal do Victor na pista da mula-sem-cabeça", *Folha de S. Paulo*, 6 set., 1979, p. 31.

NEVES, Jacqueline C. e PASCHOA JR., Pedro Della. "Circo-teatro entre a vida e a morte", *Folha de S. Paulo*, 15 nov., 1979, p. 23.

"NOSSA GENTE E NOSSA LINGUAGEM, COM A BOCA NO TROMBONE", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 5 out., 1978, p. 17.

"ORNITORRINCO INTERPRETA O CICLO UBU", *O Estado de S. Paulo*, 25 maio, 1985, p. 19.

"O ORNITORRINCO, MOSTRANDO UBU NA COLÔMBIA E MÉXICO", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 23 ago., 1985, p. 13.

PENIDO, José Márcio. "Novidade", *Veja.* São Paulo, 10 ago., 1977, p. 61.

_____. "Seja hóspede da sua cidade", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 21 jun., 1985, p. 18-A.

PEREIRA, Hamilton Vaz. "Entrevista", *Cadernos de Teatro.* Rio de Janeiro, out., 1979, nº 83, p. 14.

_____. "Estamos em 1981...", *Cadernos de Teatro.* Rio de Janeiro, jan., 1981, nº 88, p. 9.

"POD MINOGA NUMA SALADA PAULISTA", *Jornal da Tarde.* São Paulo, 12 ago., 1978, p. 15.

"O Pod Minoga revendo a Bíblia longe do centro", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 ago., 1977, p. 18.

"Pod Minoga, o tempero novo da Salada paulista", *Folha de S. Paulo*, 1º dez., 1978, p. 46.

Prata, Mário. "O que você vai ser quando crescer? The Royal Bexiga's Company", *Última Hora*. São Paulo, 14 jul., 1974, p. 15.

Pucci, Cláudio. "Asdrúbal, Mambembe e Hilda", *Folha de S. Paulo*, 10 nov., 1980.

______. "Farsantes voam baixo nas asas do Carcará", *Folha de S. Paulo*, 10 set., 1980, p. 27.

______. "Presos, peões e duas voltas", *Folha de S. Paulo*, 3 nov., 1980, p. 26.

Ramos, Luiz Fernando. "O alternativo alegre", *Folha de S. Paulo*, 9 fev., 1986, Folhetim, p. 10.

Reis, Leila. "Trate-me leão, a partir de hoje no Teatro das Nações", *Folha da Tarde*. São Paulo, 8 nov., 1978, p. 22.

"Rei Ubu, nosso embaixador na cena latino-americana", *Folha da Tarde*. São Paulo, 21 ago., 1985, p. 16.

"As relações do Pessoal do Victor com o poder", *Folha de S. Paulo*, 26 out., 1978, p. 43.

Rito, Lúcia. "Na idade da razão", *Veja*. São Paulo, 23 jan., 1980, pp. 64-5.

Sanches, Ligia. "A trupe do Asdrúbal apresenta Aquela coisa", *Folha de S. Paulo*, 11 nov., 1980, p. 25.

______. "Caetano se une ao Asdrúbal no disco da Farra", *Folha de S. Paulo*, 23 mar., 1983, p. 33.

Sofredini, Carlos Alberto. "De um trabalhador sobre seu trabalho", *Revista Teatro*. São Paulo, jun., 1980, nº 1, p. 4.

Souza, Schubert de. "Doces memórias de caboclo", *Jornal da República*. São Paulo, 7 set., 1979, p. 15.

"Strindberg e o humor do Ornitorrinco", *Folha de S. Paulo*, 6 dez., 1977, p. 40.

"Suíça assiste em maio ao teatro infantil brasileiro", *O Estado de S. Paulo*, 31 jan., 1981, p. 17.

"A surpresa do Pod Minoga", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 dez., 1978, p. 21.

Taiar, Cida. "Um humor corrosivo de Mahagony na cidade", *Folha de S. Paulo*, 28 maio, 1982, p. 35.

"Ubu viaja para Colômbia e México", *Folha de S. Paulo*, 23 ago., 1985, p. 48.

"Uma geração questionada com humor", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 nov., 1980, p. 16.

"Uma história contada com as mãos", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 3 out., 1981, p. 11.

"Uma nova companhia de teatro de nome divertido e trabalho sério", *Folha da Tarde*. São Paulo, 13 maio, 1974, p. 30.

"Uma Royal Company pronta para estrear: a do Bexiga", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 maio, 1974.

"Uma sátira de nossa cidade", *Última Hora*. São Paulo, 19 out., 1978, p. 14.

"Uma saudável brincadeira que a Europa logo vai ver", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 8 maio, 1981, p. 20.

"Um esperto e atrevido Asdrúbal toca seu poético trombone: um projeto assombroso", *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 ago., 1980, p. 34.

"Um humor com mil e uma utilidades, para o Pod Minoga", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 6 nov., 1978, p. 16.

"Um retrato da juventude brasileira. No teatro", *Última Hora*. São Paulo, 27 set., 1978, p. 18.

"Um teatro sem aquela verborréia danada", *Última Hora*. São Paulo, 5 out., 1978, p. 17.

"A vida e os bastidores de uma companhia mambembe", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 out., 1979, p. 18.

"A vida, segundo o espanhol La Barca", *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 out., 1978, p. 20.

Zanotto, Ilka Marinho. "Do drama romântico à farsa", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 nov., 1981, p. 40.

______."Duas peças, dois procedimentos que não se completam", *O Estado de S. Paulo*, 11 ago., 1977, p. 16.

______. "O impacto da obra aberta de Strindberg", *O Estado de S. Paulo*, 15 dez., 1977, p. 20.

Zanotto, Ilka Marinho. "Um xeque nas certezas, com humor e inteligência", *O Estado de S. Paulo*, 30 set., 1979, p. 53.

______. "Wedekind com beleza e fidelidade?", *O Estado de S. Paulo*, 21 dez., 1979, p. 20.

Entrevistas, depoimentos

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Entrevistados: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luís Zerbini. São Paulo, 26 abr., 1983.

______. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Entrevistados: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Lena Brito, Luiz Fernando Guimarães, Carina Cooper, Pedro Chaves. São Paulo, 26 maio, 1983.

______. Debate promovido pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Mediador: Flávio Rangel. Participantes: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Lena Brito, Patrícia Travassos, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita. São Paulo, 29 abr., 1982.

BRANDÃO, Chiquinho. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 12 ago., 1985.

CAMPOS, Rosi. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 25 out., 1983.

______. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 13 ago., 1985.

CASTRO, Ewerton. Entrevista a Sílvia Fernandes. São Paulo, 26 nov., 1980.

CHASSERAUX, José Rubens. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 13 ago., 1985.

DIONÍSIO JACOB. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 9 out., 1980.

FREIRE, Ednaldo. Depoimento a Sílvia Fernandes. São Paulo, 26 nov., 1986.

GALÍZIA, Luiz Roberto. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 11 ago., 1978.

______. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 16 dez., 1983.

INHAMUNS, Calixto de. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 22 maio, 1980.

______. Depoimento a Sílvia Fernandes. São Paulo, 27 nov., 1986.

MAMBEMBE. Entrevista a Sílvia Fernandes. Entrevistados: Calixto de Inhamuns, Rosi Campos, Ana Lúcia Cavalieri, Norinal Rizzo, Genésio de Barros, Maria do Carmo Soares. São Paulo, 21 nov., 1980.

MORENO, Carlos. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 15 set., 1983.

PESSOAL DO VICTOR. Entrevista a Sílvia Fernandes. Entrevistados: Paulo Betti, Adilson Barros, Eliane Giardini. São Paulo, 15 jul., 1979.

POD MINOGA. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Entrevistados: Regina Wilke, Carlos Moreno, Pedro Alberto de Souza, Naum Alves de Souza. São Paulo, 8 jul., 1977.

RAULINO, Berenice. Depoimento a Sílvia Fernandes. São Paulo, 18 nov., 1986.

ROYAL BEXIGAS COMPANY. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Entrevistados: Jandira Martini, Eliana Rocha, Francarlos Reis, Vicente Tuttoilmondo, Rodrigo Santiago, Paulo Herculano, Tácito Rocha. São Paulo, 17 mar., 1976.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 28 set., 1979.

Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 10 out., 1979.

SOUZA, Naum Alves de. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 23 maio, 1977.

TEATRO DO ORNITORRINCO. Entrevista à Equipe Técnica de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Entrevistados: Maria Alice Vergueiro, Luiz Roberto Galízia, Cacá Rosset. São Paulo, 21 jul., 1977.

VENTOFORTE. Entrevista a Sílvia Fernandes. Entrevistados: Ilo Krugli, Paulo César Brito. São Paulo, 11 jul., 1980.

Roteiros

BRECHT, Bertolt. Mahagonny. Trad. e adap. Cacá Rosset. São Paulo, 1981, mimeo.

JARRY, Alfred. Ubu. Trad. e adap. Cacá Rosset. São Paulo, 1984, mimeo.

PEREIRA, Hamilton Vaz. A farra da Terra. Rio de Janeiro, 1983, mimeo.

POD MINOGA. Salada paulista. São Paulo, 1978, mimeo.

ROSSET, Cacá. O Teatro do Ornitorrinco canta canções de Brecht, Weill e etc. Roteiro de canções de Bertolt Brecht, Kurt Weill, Ogden Nash e Ira Gershwin. Trad. Luiz Roberto Galízia, Paulo Herculano, Cacá Rosset. São Paulo, 1977, mimeo.

VENTOFORTE. O labirinto de Januário. São Paulo, 1980, mimeo.

Gravações sonoras de espetáculos

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Trate-me leão.* Gravação ao vivo do espetáculo realizada no Teatro Ruth Escobar — Sala Gil Vicente. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, nov., 1978.

_____. *Aquela coisa toda.* Gravação ao vivo do espetáculo realizada no Teatro Alfredo Mesquita. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, nov., 1980.

TEATRO DO ORNITORRINCO. *Mahagonny songspiel.* Gravação ao vivo do espetáculo realizada no Teatro Célia Helena. São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, jun., 1982.

Documentação fotográfica e textual

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE. *Trate-me leão.* Cartaz-programa, fotos, *slides*, 1978.

_____. *Aquela coisa toda.* Programa, fotos, *slides*, 1979.

_____. *A farra da Terra.* Programa, fotos, *slides*, 1983.

MAMBEMBE. *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança. Release*, folheto, 1976.

_____. *A farsa de Inês Pereira.* Programa, fotos, *slides*, 1977.

_____. *Vem buscar-me que ainda sou teu.* Programa, fotos, *slides*, 1979.

POD MINOGA. *Folias bíblicas.* Cartaz, *release*, fotos, *slides*, 1977.

_____. *Salada paulista.* Programa, fotos, *slides*, 1978.

_____. *Às margens plácidas.* Programa, fotos, *slides*, 1980.

TEATRO DO ORNITORRINCO. *Os mais fortes.* Programa, fotos, *slides*, 1977.

_____. *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill.* Programa, 1978.

_____. *Mahagonny songspiel.* Programa, fotos, *slides*, 1982 e 1984.

TEATRO DO ORNITORRINCO. *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*. Programa, cartaz, fotos, *slides*, esboços de marcação, documentos textuais, 1985.

VENTOFORTE. *As pequenas histórias de Lorca*. Programa, fotos, *slides*, 1977.

______. *Mistério das nove luas*. Programa, 1979.

______. *História de lenços e ventos*. Programa, fotos, 1980.

______. *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*. Programa, fotos, 1979.